



UNIVERSIDAD
DE GUANAJUATO

CAMPUS GUANAJUATO
DIVISIÓN DE ARQUITECTURA, ARTE Y DISEÑO
DOCTORADO EN ARTES

“Creación y análisis de obra con inserción de elementos literarios que provoquen diferentes estados de percepción, manteniendo las convenciones formales de la tipografía y su sintaxis en la misma”

**TRABAJO QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTOR EN ARTES**

PRESENTA:
Víctor Hugo Jiménez Arredondo

DIRECTOR DE TESIS:
Dra. María Isabel de Jesús Téllez García

Guanajuato, Gto., Octubre 2016



Universidad de Guanajuato
División de Arquitectura, Arte y Diseño
Campus Guanajuato

Cargos y nombres del jurado

Presidente:

Dr. Benjamín Valdivia

Secretario:

Dra. María Isabel de Jesús Téllez García

Vocales:

Dr. Raúl Enrique Sánchez Yáñez

Dra. Natalia Gurieva

Dr. Fernando García Santibáñez Saucedo

*De la imagen al signo, el camino es corto.
Del signo a la escritura, el camino es largo.
Adrian Frutiger.*

A María de Lourdes Arredondo Camacho.
Con todo mi amor.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad de Guanajuato a través del Posgrado en artes de la División de Arquitectura, Arte y Diseño del Campus Guanajuato, la cual ha ofrecido las facilidades para realizar los estudios correspondientes al programa, desarrollar y concluir la presente tesis.

A la Dra. María Isabel de Jesús Téllez García por su paciencia, por darme la oportunidad de trabajar con ella y haberme brindado toda su experiencia profesional y como investigadora, en todo momento en mi proceso de estudio.

Al Dr. Raúl Enrique Sánchez Yáñez, por su apoyo en todo el proceso de realización e investigación de esta tesis, por su confianza al permitirme trabajar y aprender a su lado.

Al Dr. Roberto Rojas Laguna, quien me proporcionó todas las facilidades y apoyo en el tránsito académico de este posgrado. Al Mtro. Juan Martín Aguilera Morales, a quien agradezco todo su apoyo. A mis profesores compañeros y amigos del posgrado, que me ayudaron y aconsejaron cuando lo necesité. A los alumnos de la Licenciatura en Artes Digitales, que contribuyeron en la realización de esta investigación.

A toda mi familia, que siempre ha estado ahí cuando los necesito. Especialmente a mi esposa Nadia, e hijas Itzel y Joaly; a mis padres Víctor y Lulú y a mis hermanos Lulú, Alex y Luis por su apoyo y amor incondicional.

Y a todos aquellos que de alguna manera hicieron posible que hoy culmine este trabajo.

ÍNDICE

Cargos y nombres del jurado	II
Dedicatorias	III
Agradecimientos	IV
Tabla de contenidos	V
Presentación	
Planteamiento	1
Enunciación del problema	3
Estado de la cuestión	4
Enunciación de la hipótesis	8
Objetivo General	9
Objetivos Específicos	9
Metodología	11
Contribuciones Previas	12
Organización de la tesis	14

Capítulo I.	
Inclusión e influencia del lenguaje tipográfico en el arte	17
Antecedentes Históricos	17
La convención del arte, el diseño y el lenguaje escrito	34
Capítulo II	
Paradigma de la forma tipográfica	49
Inicios de la escritura	50
Árbol cronológico de las escrituras	55
Historia de los tipos	61
La norma de la tipografía	67
Anatomía de la forma tipográfica	72
Tipos de letras y fuentes	72
Anatomía de los tipos	73
Terminología	76
El código del lenguaje escrito	79
Capítulo III	
Digitalidad de la tipografía	82
De la madera y el plomo a lo virtual	84
La democratización tipográfica	89
¿Qué es la tipografía digital?	95
Fuentes tipográficas digitales	98
Fuentes tipográficas tradicionales, digitalizadas	101
Capítulo IV	
Diseño y estructura de la problematización del objeto de estudio	106
Análisis y metodología	106
Procedimiento	111
Resultados	113
Proyectos	116

Resultados comparativos	186
Comparación con otros trabajos	190
Gráficas de comparación	203
Conclusiones	208
Consideraciones finales	209
Anexos	211
Bibliografía	211
Índice de imágenes	214

Presentación

Planteamiento

En la actualidad, la tipografía se ha visto favorecida por la potencialización que las formas y el mensaje mismo pueden alcanzar mediante la utilización de los medios digitales. Las nuevas tecnologías nos han dado las herramientas que nos permiten hacer y deshacer formas, ideas, mensajes, etc., lo que nos facilita presentarlas en diferentes soportes y de maneras que antes no habríamos podido imaginar. Esta misma potenciación, ha derivado en el alejamiento de la observación del vínculo estrecho que guardan la forma y el mensaje tipográfico; por una parte la cotidianidad del acto de la lectura nos ha hecho indiferentes a su formalidad, obviando su código y sólo viendo a través de ellos; por otra parte, la oferta de familias y fuentes a las que tenemos acceso gracias a la tecnología digital, así como el uso indiscriminado de éstas, nos ha hecho perder la capacidad de asombro ante los mensajes contenidos en éstas. De tal suerte, pareciera que la digitalidad entendida como la capacidad de computabilidad para el procesamiento de información cualquiera que sea el soporte o morfología, juega un doble papel, donde por un lado nos proporciona la

herramienta para diversificar el mensaje y, por otro, neutraliza la percepción de las características inherentes a las formas tipográficas.

El presente trabajo busca identificar los factores que involucran los aspectos y condiciones en los que se encuentra la tipografía y cómo se presenta en la digitalidad. De esta manera, y una vez que conozcamos las atenuantes históricas y normativas de la tipografía, reflexionar sobre la manera en que vemos las formas tipográficas y observar si es posible explotarlas, tanto en su forma como en su significado, logrando que conserven su universalidad y convención formal, además de su sintaxis. Así pues, se pueden explorar nuevos horizontes, tanto en el discurso como en la presentación del mismo, de manera que éstos converjan, dando su lugar y justo valor a cada uno de ellos.

Enunciación del problema

Una vez planteado el objeto de estudio y conociendo las variantes y limitantes del mismo, es que se originan las siguientes interrogantes ¿cómo se percibe a la tipografía frente a las posibilidades que brindan las nuevas tecnologías?, ¿puede la convención de la forma tipográfica explotarse para maximizar el impacto del mensaje?, ¿es posible igualar la forma y significado de la tipografía en una composición?, una vez que la tipografía potencializa sus formas, ¿maximiza o pierde el mensaje?

Estado de la cuestión

Con el fin de fundamentar lo que se ha investigado y se conoce sobre el tema, y de acuerdo a la documentación disponible, se realizó el siguiente planteamiento sobre el estado de la cuestión:

Como punto de partida se tiene en cuenta el libro de Manuel Sesma (2004), *Tipografismo*, donde el autor plantea la omisión que el arte ha hecho del supuesto sometimiento de la letra a su contenido semántico, y cómo es que en el terreno del arte se utiliza como forma pura, de manera natural y sin vincularla a ningún código concreto; sin embargo, no niega el potencial semántico que ésta tiene y cómo el carácter evocador de sus formas enfatiza su potencial visual. Dentro del mismo libro se plantea el termino Tipografismo no sólo como un experimento tipográfico de carácter artístico, sino como una manifestación visual en donde interviene a letra y de la cual en menor o mayor medida se impone la plasticidad a la comunicabilidad.

En el libro se hace un recorrido por las vanguardias artísticas que dieron uso a la tipografía en sus obras, ya que cada manifestación tipográfica

no puede desligarse del contexto sociocultural donde se desarrolló. Así pues, se plantean los horizontes que la composición electrónica ofrece como una liberación total de la letra y, a su vez, la transparencia tipográfica por su saturación visual o por la fugacidad de las fuentes desarrolladas. De esta manera es que el libro mencionado servirá como punto de partida sobre las premisas que se plantean en esta investigación, tratando de ahondar en las teorías que éste hace.

Ahora bien, los *Fundamentos de la tipografía* de Gavin Ambrose y Paul Harris (2009) aporta una referencia sobre la tipografía. Su contenido ofrece una breve introducción histórica donde no sólo se abarca el desarrollo de los caracteres a medida de la evolución de los procesos e impresión, sino que va más atrás, para mostrarlo como un desarrollo paralelo a la evolución del lenguaje, desde los jeroglíficos hasta el alfabeto latino que utilizamos en la actualidad. También nos muestra los términos, anatomía, estilos y usos de la tipografía. Aunque no aborda de forma directa el objeto del tema de esta investigación, constituye un apoyo imprescindible en la aplicación del contexto histórico y de la correcta utilización de la terminología y la normalización.

La respuesta a ¿qué es la tipografía? se plantea en el libro del mismo nombre de David Jury (2007), quien intenta responder este cuestionamiento a partir del conocimiento de la naturaleza de la tipografía como lenguaje hablado, lectura y escritura. Además de la transformación de sus reglas y convenciones, de esta manera, y a partir del conocimiento de estos conceptos, es que se pudiera responder a la premisa que se plantea el libro. Si bien en el citado libro no se toman en cuenta las premisas planteadas en esta investigación, sí abona al esclarecimiento de las mismas.

Por otra parte, en el libro *En torno a la tipografía*, de Adrian Frutiger (2002) se plantea cómo es que se debe enseñar y a su vez cómo aprender en el camino de la invención tipográfica. Dicho libro nos muestra las

grandes familias tipográficas, así como los procesos de lectura y cómo se concibe un tipo. También muestra los tipos de letra diseñados por el autor, y cómo es que se concibe un logotipo. De esta manera, se destaca la importancia que este libro puede tener para ahondar en el conocimiento de los procesos de enseñanza aprendizaje en este campo, pero no abarca el tema de estudio tal y como se encuentra planteado en esta tesis.

En el mismo tenor, *El libro de la tipografía* de Adrian Frutiger (2007), expone dos habilidades que debe tener aquel que pretenda diseñar una fuente tipográfica. Como primera, menciona la perseverancia que debe tener un diseñador para poder crear una familia tipográfica que satisfaga múltiples necesidades. Para aplicar esta habilidad es necesario adquirir adicionalmente el conocimiento que facilite la realización de la tipografía de manera correcta, para lo cual el autor muestra los estudios realizados para el correcto diseño de una letra, además de un recorrido histórico por el cambio estético de las formas tipográficas, sus fundamentos y algunas creaciones, así como aplicaciones en logotipos y diseños corporativos. Es interesante el planteamiento de este autor, el cual, si bien brinda las herramientas para la creación de una nueva familia tipográfica, también nos facilita la reflexión cercana de uno de los planteamientos de este estudio.

Por su parte, Matt Woolman (2005) en su libro *Tipografía en movimiento*, aporta un recorrido de imágenes por las fuentes, usos, aplicaciones, y conceptos, así como los soportes donde se desarrollan y emplean. De esta manera, se puede advertir cómo es que la letra es un elemento vivo que cambia y que se mantiene en constante evolución. Así pues, este libro, aunque no hace referencia al tema de investigación, nos muestra la versatilidad de la tipografía y su adaptabilidad a las necesidades de uso.

Arte en la tipografía y tipografía en el arte es un libro de Enric Satué (2007), en el que se plantea cómo es que el mundo del arte contemporáneo ha incluido de manera recurrente a la tipografía en sus obras. En el mismo libro, el autor ofrece algunos antecedentes históricos de cómo los artistas del siglo XX han utilizado la tipografía; pero de manera muy especial, incluye una disertación acerca del arte oculto de la tipografía, así como su incierta visibilidad. De tal suerte que este libro, aunque no toca de manera total las premisas de este estudio, si lo hace de forma tangencial y en este sentido, servirá de manera sustancial para el sostenimiento de las premisas de esta investigación.

La digitalidad ha representado para los diseñadores un cambio que, si bien plantea una ventaja por las posibilidades y herramientas que se tienen para diseñar, requiere indiscutiblemente del conocimiento y el correcto uso de éstas, así como de los conceptos nuevos que se utilizan. En el libro *Diseño gráfico digital* de Wucius Wong (2004), se plantean todos estos conceptos y su correcto uso, de tal suerte que como primera aproximación a la era digital resulta un excelente material para la investigación.

La autora del libro *Estética digital*, Claudia Giannetti (2002), expone los nuevos términos que abarca lo digital y cómo los contempla y aborda la estética, de tal manera que sea posible sostener un discurso a través de estos nuevos parámetros. En este libro podemos encontrar temas de estética y su contexto comunicativo dentro de lo digital, por lo que, si bien es parte del tema de estudio, no lo aborda en el mismo sentido.

Una vez hecho el análisis de la bibliografía que ha servido como referente para la conformación del marco teórico, es posible afirmar que el tema puede conducir al desarrollo de un trabajo original sobre el objeto de estudio en cuestión.

Enunciación de la hipótesis

La propuesta artística creada a partir del conocimiento pleno del estado que guarda la tipografía en cuanto a su forma y función, y el impacto que ejerce sobre ella las posibilidades técnicas de la digitalidad, brinda no sólo un discurso visual novedoso y estético entre forma y contenido; además, plantea el desafío de mantener la convención formal y su sintaxis dentro de la misma.

Objetivo General

Lograr un equilibrio estético entre forma y función a partir del análisis de propuestas artísticas resultantes de la experimentación y establecer en qué medida es posible conservar dicho equilibrio.

Objetivos específicos

1. Brindar a los alumnos de la Licenciatura en Artes Digitales de la División de Ingenierías del Campus Irapuato-Salamanca de la Universidad de Guanajuato, los conceptos y herramientas necesarias para que puedan establecer un juicio que les permita, a partir del conocimiento adquirido, experimentar en la creación de una propuesta artística.

2. Analizar, a partir de las propuestas artísticas realizadas por los estudiantes, cómo se percibe la tipografía dentro de ellas, en cuanto a su forma y función.
3. Determinar si las propuestas artísticas elaboradas por los alumnos responden o no a alguno de los planteamientos hechos en la hipótesis.
4. Identificar de manera general, basándose en el análisis de las propuestas artísticas realizadas, los factores que determinan cómo se percibe la tipografía dentro de las mismas.

Metodología

El presente trabajo se desarrollará mediante una metodología mixta que implica investigación documental e investigación de campo. En primera instancia, se hizo acopio de toda la información necesaria y suficiente para que se pudiera conformar un marco teórico lo suficientemente claro y con el contenido que clarificara la premisa de la investigación. Se procuró así mismo, que esta información nos proveyera de los conceptos y los conocimientos necesarios para la realización de la segunda parte de la investigación. De esta manera, una vez terminada la investigación documental, se dio pie a que los alumnos de la Licenciatura en Artes Digitales participaran mediante la realización de una propuesta artística que intentara responder los cuestionamientos de este estudio. Por último, y una vez que se tuvieron las propuestas artísticas realizadas, se analizaron con respecto a cómo es percibida la tipografía en cuanto a su forma y función; cuestionamientos que dieron lugar a la presente investigación.

Contribuciones previas

Como contribuciones previas a la presente investigación, se encuentra la investigación realizada en relación a la apreciación de la obra artística basada en elementos literarios. En ésta, se analizaron obras de arte conceptual que incluyeran tipografía como componente central y cuya característica trascendental fuera el uso de elementos tipográficos dentro de la obra. Además, en este estudio se analizó la manera en que los componentes tipográficos son usados y cómo tienen un lugar común en la creación de obras con temas activistas, destacándose en los artistas neoconceptuales de los años 80's.

De este análisis se observó que el arte conceptual resulta, por su concepción, de difícil acceso al entendimiento de las obras. Sin embargo, los artistas han sabido comunicar sus ideas encontrando un medio que no es ajeno a la mayoría de los espectadores; los elementos tipográficos o literarios que incluyen en sus obras han facilitado su

percepción, logrando comunicar dichas ideas de una manera más eficaz. Concluyendo que, aquellos que en su obra explotan la plasticidad de la tipografía mediante los fundamentos del diseño, han logrado un impacto estético más determinante en sus trabajos. De tal suerte que para el espectador la tipografía como tal se integra en sus formas y en su código, como un lenguaje conjunto que le permite el disfrute pleno de estos elementos obteniendo una experiencia más completa (Jiménez, 2013).

Otra investigación es la que se realizó a la tipografía como un medio para la representación visual del idioma. Ésta se centra en las propiedades formales de la tipografía y su capacidad para extender el significado de un texto, además de la atención a la peculiaridad del lenguaje escrito, en tanto una secuencia de letras, donde cada una tiene propiedades de tamaño, peso, forma y colocación que se ve limitada por la técnica de impresión que le obliga a conservar la norma en la representación del lenguaje. La intención de la investigación es la de extender, en lugar de rechazar, las posibilidades de significación mediante el fenómeno de la lectura y, de esta manera, mostrar la relación entre los aspectos formales, visuales de la tipografía y la producción de sentido en un texto impreso (Druker, 2008).

Ahora bien, las investigaciones previas nos permiten tener un panorama claro de los elementos constituyentes de éstas, además de establecer, el estado y relación que guardan con respecto a la premisa de nuestra investigación; de tal manera que sus resultados nos sean útiles en la comprobación de las premisas de este estudio. De este punto es que se parte para realizar el cuestionamiento que alude al objetivo del presente trabajo, es decir, establecer en qué medida se pueden equilibrar la forma y la función de los elementos tipográficos en una propuesta artística.

Organización de la tesis

La presente investigación se estructura de acuerdo a la tabla de contenidos de la siguiente manera: planteamiento; enunciación del problema; estado de la cuestión, enunciación de la hipótesis; objetivo general; objetivos específicos; metodología; contribuciones previas y organización de la tesis.

Como resultado del planteamiento de la hipótesis y de la estrategia metodológica, la investigación se organiza en una introducción, cuatro capítulos y las conclusiones. Conjuntamente, se incluye la bibliografía y un índice de imágenes.

La introducción y los capítulos se establecieron y organizaron como a continuación se desglosa:

Introducción. En ella se esgrime el preámbulo y explicación de las atenuantes de la investigación, que derivaron en las obras objeto de la investigación.

Primer capítulo, *La evolución del lenguaje escrito como arte*, contiene aspectos fundamentales donde se sustenta la importancia que la tipografía ha tenido en el campo del arte, además de mostrar su utilización a través de la historia, así como sus referentes dentro de su campo de acción.

Segundo capítulo, *La convención de la forma tipográfica*, documenta la evolución de la tipografía, así como la norma a que está sujeta la anatomía de ésta, dando pie a la observancia de aquella a la que llamamos nueva tipografía.

Tercer capítulo, *Digitalidad de la tipografía*, define las formas y maneras en que nos podemos aproximar a la tipografía, desde la madera y el plomo hasta lo virtual; de forma que podamos resolver las atenuantes de la democratización de la letra y poder entender qué es una tipografía digital.

Cuarto capítulo, *Análisis de las propuestas artísticas basadas en elementos literarios*. Teniendo ya claros los conceptos de los capítulos antecesores, se propone el análisis de las propuestas artísticas realizadas por los participantes de esta investigación, estableciendo la metodología para dicho análisis y mostrando los resultados que de ésta emanan.

Las conclusiones responden a las interrogantes planteadas en la investigación, reuniendo los aspectos más relevantes de los conceptos expuestos en los tres primeros capítulos, determinando su importancia en el análisis realizado y exponiendo el cumplimiento de la hipótesis.

Además, el sustento teórico de la investigación se pone de manifiesto en los documentos finales, que son la bibliografía y el índice de imágenes.

Capítulo I

Inclusión e influencia del lenguaje tipográfico en el arte.

El uso de la tipografía en el arte no es algo nuevo. Esto se puede constatar desde las primeras expresiones artísticas del hombre, que siempre estuvieron acompañadas de trazos, símbolos y elementos que, a la postre, se convertirían en lo que hoy reconocemos como tipografía o formas tipográficas. La tipografía como expresión creativa del hombre, ha evolucionado a la par de las corrientes artísticas y ha reclamado su espacio dentro de éstas. Esta investigación, se centra en la búsqueda de una representación equilibrada entre la trasgresión a la forma tipográfica y la lectura del mensaje que implica; ubicándola como elemento central dentro en una composición artística.

Antecedentes Históricos

La naturaleza visual y plástica de la tipografía, la ha situado de una manera natural, en el campo del diseño gráfico. El potencial que ésta tiene por sí

sola la coloca, a decir de muchos, como un arte; y al mismo tiempo, la desvirtúa, debido a la democratización por la sistematización de su uso.

Ha sido tal la explotación y manipulación de la tipografía, que en muchos casos se pierde la capacidad de comunicar, deteriorando su plasticidad, forma y función. Es innegable que la facilidad que ofrece la tecnología para la creación y utilización de nuevas fuentes, ha modificado de cierta forma el manejo de la misma. Sin embargo, para los diseñadores sigue siendo una herramienta indispensable que se suma a los fundamentos del diseño y que, en conjunto, buscan atribuir a la tipografía ese poder de imagen.

De esta manera, el diseñador busca a través de la explotación de los atributos plásticos, la legibilidad, funcionalidad y utilitarismo de la tipografía, la posibilidad de potenciar el entendimiento de su trabajo. En muchos casos, este apoyo ayuda a descubrir el código retórico de la imagen, ya que la tipografía no causa enmascaramientos y nos puede dar una idea clara del mensaje y su intención.

Ahora bien, el uso de la letra ha migrado a otras disciplinas, que han atestiguado sus cualidades, respetando su forma y plasticidad, incluso llevando su expresividad formal frente al código inherente del lenguaje al que pertenece.

En el arte, aquellos quienes han sabido aprovechar las bondades que la tipografía les ofrece, han tomado también del campo del diseño sus fundamentos. Este hecho, sin ser explícito es innegable y, de alguna manera, el echar mano de estos recursos también ha facilitado el entendimiento de las obras, ya que como se había mencionado, el código escrito no tiene enmascaramientos.

Por lo tanto, y para dejar de manifiesto el uso de la tipografía a lo largo de la historia del arte, se describirán brevemente, los episodios más representativos en donde se pueda provocar el debate desde su análisis, para enfrentar el dilema que supone la representación formal de la tipografía contra el mensaje.

Antes de esto, habría que señalar que, si bien la tipografía se ha usado en varios episodios de la historia del arte, es a partir de los movimientos de vanguardia que se comenzó a utilizar como un elemento estético de forma consciente y del cual surgió una nueva forma artística y estética de ver a la tipografía. El Futurismo, el Dadaísmo, el Constructivismo y la Bauhaus, son las corrientes que desarrollaron los recursos tipográficos que conocemos en la actualidad.

Todos estos recursos están marcados por la época en donde se generaron estas corrientes, como los descubrimientos científicos y tecnológicos, la industria, la modernidad y el comercio; lo cual convirtió a la tipografía en un elemento visual más remarcable. De esta forma, cada manifestación tipográfica está ligada al contexto sociocultural donde se desarrolla.

Lo primero que se observa en el arte de vanguardia, y en la forma de utilizar el lenguaje escrito dentro de sus obras, es el difícil acceso intelectual, hecho que pudiera haber sido provocado por la constante búsqueda de nuevos discursos. Al mismo tiempo y, en consecuencia, es que se entiende el por qué las producciones de vanguardia siempre fueron vistas como espectáculos sin contenido (Sesma, 2004). Sin embargo, estas funcionaban muy bien como elementos publicitarios; de esta manera, es posible pensar que el grafismo de vanguardia nace con un propósito utilitario y la intención de comunicar y difundir sus propios movimientos.

Ya desde esta perspectiva se puede entender por qué el carácter utilitario del diseño gráfico resultó ser una excelente vía de desarrollo teórico e inmejorable campo para la práctica de los conceptos del arte de vanguardia; generando la significación del grafismo de vanguardia a partir de evidenciar la plasticidad de los elementos, incluidos los sígnicos.

Por otra parte, si se piensa que la tipografía no es más que una estandarización y una reproducción industrial de la escritura, habría que decir en este sentido que jamás ha existido la tipografía vanguardista. Sin embargo, los diversos estilos que han surgido como formas revolucionarias de la escritura, están supeditados a un problema técnico, puesto que los artistas de vanguardia, al intentar romper la estructura tipográfica de la página, se enfrentaban al dilema de generar una nueva para su posible reproducción. Hecho que replantea si las vanguardias rompieron realmente con la estructura tipográfica y con el poder que seguía teniendo la palabra, o simplemente fueron frases, que son parte de la evolución formal de la escritura. De lo que no cabe duda es de la exploración exhaustiva que hicieron de la plasticidad de la letra y del lenguaje (Sesma, 2004, p.110).

Dicho lo anterior, lo primero que habríamos de conocer al respecto de las vanguardias artísticas es que éstas nacieron de la ruptura con los valores decimonónicos, ya que buscaban legitimarse en las razones históricas, ideológicas y culturales del siglo XIX. Es de esta ruptura de la unidad burguesa-popular que da comienzo el pensamiento contemporáneo y el arte de vanguardia (De Micheli, 1992, p. 13).

Una de las primeras corrientes artísticas resultantes y con más peso de todos estos movimientos de oposición es el expresionismo, que “nace sobre esta base de protesta y de crítica y es, o puede ser, lo opuesto al positivismo” (De Micheli, 1992, p. 72). De esta corriente en 1905 se forma el primer grupo de expresionistas con el nombre de *Die Brücke*, constituido

bajo la premisa de la ruptura de las viejas reglas y pretendiendo espontaneidad en su inspiración, destruyendo cualquier regla que impida la inspiración inmediata. Este grupo se disolvió en 1913 pero por otro lado se había gestado el grupo *Der Bleau Reiter*, fundado en 1911 por Kandinsky y Franz Marc. Este movimiento se desarrolla en un marco especulativo, adoptando actitudes refinadas, influenciado por el *art nouveau* que diera una salida a los artistas mediante el simbolismo oriental del arte japonés (De Micheli, 1992).

Probablemente se podría decir que el expresionismo es el movimiento más importante y complejo de todos, pudiendo agregar que gran parte del arte moderno está inmerso en esta <<condición expresionista>> ya que un número considerable de los artistas contemporáneos sienten los temas del expresionismo como propios (De Micheli, 1992, p. 148).



1. Ernst Ludwig Kirchner, cartel de presentación para una exposición de Die Brücke en la Galería Arnold de Dresde (1910)



2. Cover of Der Blaue Reiter almanac, c. 1911

El futurismo nace al final de las luchas por la unidad nacional en Italia, cuando Roma se proclama como capital. De este movimiento se dicen dos opiniones: la que lo juzga como un puro movimiento artístico y la que lo

reduce a una simple premisa del fascismo. Pero en sus inicios el futurismo es un cúmulo de ideas y sentimientos diversos que muestran una plástica puramente reaccionaria que se entiende por el origen de sus miembros anarquistas, anarcosindicalistas e incluso comunistas. Éstos no eran los únicos componentes ideológicos del futurismo, y otros como el decadentismo acabaron imponiéndose, llevando al movimiento hacia una actitud negativa.

Uno de los más grandes impulsores de este movimiento fue Marinetti, quien declaraba en su manifiesto que <<el movimiento futurista ejerció en primer lugar una acción artística, influyendo directamente la vida política italiana por una propaganda de patriotismo revolucionario>> (Sesma, 2004, p. 110). Este movimiento, que tenía mayormente una fundamentación política, elogia la agresividad y la guerra para limpiar al mundo y exalta la estética de las máquinas propias de la época en que les toca vivir.



3. Marinetti, *Las palabras en libertad futuristas* 1919



4. Marinetti, *Irredentism* 1914

Lo anterior queda de manifiesto en las obras de Marinetti, donde podemos observar una de sus mayores aportaciones, que fue su teoría sobre las palabras en libertad, donde se puede detectar cómo se aleja de toda

norma; se podría decir que se obsesiona con la destrucción de la sintaxis del sistema lingüístico. Sería adecuado pensar que rompe con la gramática, la sintaxis y la métrica tradicionales, dándole un sentido explosivo, violento y rápido a sus obras; todo esto a través de la manipulación de las palabras haciendo composiciones de tamaños dispares, donde el orden sintáctico desaparece. Aun así, los trabajos son legibles y siguen teniendo un sentido del lenguaje (Sesma, 2004).

El constructivismo fue otra corriente de vanguardia que se vio claramente influida por el futurismo, en ésta también se acepta la estética de la máquina adaptada al arte moderno. Los constructivistas querían un arte puro y experimental, como la realidad que se estaba gestando en la revolución. Según ellos, la revolución debería de tener sus propios valores y lenguajes estéticos. La utilización de la tipografía constructivista es, al igual que la del futurismo, puramente utilitaria. Las letras son herramientas de comunicación, e incluso de comprensión popular, ligadas a la publicidad, Aun así, defendían los valores estéticos por encima de los valores de uso y buscaban el involucramiento del espectador.



5. Alexander Rodchenko, *El Acorazado Potemkin* 1905

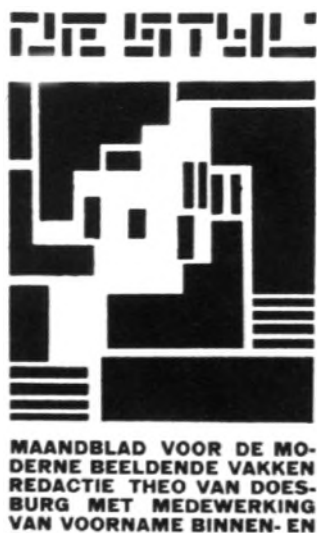


6. El Lissitzky, *Artwork* 1919

Esta intención de que el lector participara en la obra constructivista se deja ver en las obras que muestran oposición vertical y horizontal de los caracteres, obligando al lector a involucrarse buscando el sentido de la lectura. Estas estructuras de comunicación muestran que para los

constructivistas el efecto es más importante que la significación. Todas estas características se pueden apreciar claramente en la obra de El Lissitzky, destacado artista de este movimiento, quien se caracterizó por su búsqueda de los valores plásticos de la letra. El Lissitzky tomaba al material alfabético como base para, a partir de ellas, descomponerlas y crear nuevas estructuras expresivas. Se puede ver cómo no usa un proceso lineal donde los elementos deban ser leídos. De hecho, parece que la legibilidad no le es importante, simplemente trata a la tipografía como un elemento plástico más, aprovechando su potencial expresivo (Sesma, 2004).

A diferencia del futurismo, en Holanda se gestó un movimiento que no pretendía ganar partidarios para su causa, De Stijl (el estilo) “se caracterizaba por su defensa de lo plástico ante lo narrativo, de lo universal frente a lo individual, y de relegar al sentimiento frente al significado” (Sesma, 2005, p. 125). Dicho movimiento entendía a la tipografía como un medio que posibilitaba la creación plástica del texto, dando un nuevo significado a la palabra a través de técnicas como la poesía, aunque sin renunciar a la sintaxis ni a cualquier otro recurso lingüístico.



7. Theo van Doesburg y Vilmos Huszár, portada del no. 2 de la revista *De Stijl* 1917



8. Theo van Doesburg, *Alfabeto elástico*, 1919

Los artistas visuales que comulgaban con el movimiento De Stijl, utilizaban tipos de palo seco viejos, que apenas podían ser legibles y aplicarse a los diversos medios, lo cual los llevó a utilizar tipografías modulares que se adaptaban mejor a la creación y nuevo espíritu del movimiento. La línea curva era representativa del dato subjetivo pasional, sentimental, individualista; por lo que había que eliminarla, pues según Mondrian, “la recta vertical y la horizontal debían ser la única medida estilística consentida del Neoplasticismo. Hay quien ha señalado incluso que la recta linealidad se convirtió en dogma de fe para De Stijl, debido a que la rigidez que definía al movimiento era consecuencia directa de la formación calvinista de sus miembros” (Sesma, 2004, p. 129).

Otro movimiento de vanguardia, el *Dada*, surge al igual que el expresionismo, de la protesta, pero éste lo lleva contra todo negando incluso a la razón, actuando contra la sociedad y contra las costumbres de la sociedad, incluso contra el arte que es producto de la sociedad. “El dadaísmo es, pues, no una tendencia artístico-literaria, cuanto una particular disposición del espíritu; es el acto extremo del antidogmatismo, que se vale de cualquier medio para conducir a la batalla.” (De Micheli, 1992, p.156) Desde este punto de vista, podemos decir que el dadaísmo va más allá convirtiéndose en más que un movimiento artístico en un modo de vida.



9. Kurt Schwitters, *Billete de entrada* 1922



10. Marcel Janco, *Cubierta de la revista Dada*, diciembre de 1918

Este dadaísmo que resalta en sus manifiestos la negación absoluta, la oposición por sistema a cualquier regla, ley, e incluso al propio dadaísmo, utiliza las formas tipográficas sin ninguna intención de comunicar. El método dadaísta parte del lenguaje de los medios de comunicación y los destruye con sus propios medios.

Un exponente de esta vanguardia es Kurt Schwitters quien podría considerarse dadaísta por la falta de respeto a las formas, y su espontaneidad absurda. Su tipografía es asintáctica y sin reglas, niega la forma tipográfica o la necesidad de parámetros. Sin embargo, la forma de los caracteres tipográficos debía ceñirse al original sin necesidad de florituras o componentes superfluos, utilizando los alfabetos que surgieron de la tecnología contemporánea frente a la creación gráfica artesanal (Sesma, 2004, p. 134).

La escuela *Bauhaus* se funda como la escuela de artes y oficios que se ostentaba en la redención social del arte, y ocasiona junto con los grupos expresionistas la formación de muchas tendencias artísticas que pretenden pintar verdaderamente el alma. Esta vanguardia dio un carácter más formal a la tipografía, que se conformó bajo la idea de ordenar las nuevas tecnologías al servicio de la expresión artística, lo cual dejaba ver la creación de un estilo que se oponía a la visión de la escuela misma, que era la unidad y armonía del entorno laboral, es decir la integración del arte a la vida. Sin embargo, artistas como Kandinsky y Klee, entre otros, se inclinaban más a la espiritualización del arte. A pesar de esto, la Bauhaus concebía la creación artística como la representación de figuras simbólicas, dinámicas, orgánicas y naturales. Estas representaciones acentúan el sentido práctico de los objetos que nacen prácticamente de los lugares naturales. En este sentido la Bauhaus toma la universalidad del arte y de la forma visual en una tipografía que se rige por características meramente mecánicas, biológicas, que nada tienen que ver con su pasado o la

percepción de la revolución cultural. En este plano se aceptó a la fotografía como un medio de liberar a la palabra de su comisión literaria y devolver a la ilustración la verdad de la imagen, reivindicando así a la fotografía. Sin embargo, esta aparente libertad de la letra favoreció paradójicamente a la ratificación de su carácter visual.



11. Portada Manifiesto Bauhaus 1919



12. Joost Schmidt, Cartel 1923

Herbert Bayer, por ejemplo, usa letras pintadas en sus carteles, donde la tipografía propiamente dicha no existe. En éstas la letra y el fondo se visualizan en un mismo plano formal, haciéndolo lingüístico y expresivo en donde uno no tiene predominancia sobre el otro. Además de esto hay que mencionar que para Bayer las formas tipográficas geométricas constituían un cambio imprescindible, pues detrás de ellas se encontraba la negativa a las estilizaciones aristocráticas, incluso crea su tipo *Universal* con la idea de quitar a la tipografía las formas excesivas de embellecimiento vacío, con el fin de que no hiciera referencia a ninguna cultura o ideología.

Hay que hacer notar que muchos de los profesores de esta escuela llegaron del campo de las artes y les producía cierta fascinación el hecho de poder crear un vínculo entre el arte y la tecnología. Sin embargo, las formas y métodos de producción resultaban frustrantes para los artistas ya que

limitaban su creatividad y los despojaban del proceso, pues los pasos finales corrían a cargo de artesanos y trabajadores, inclinando la balanza de las teorías estéticas hacia las imposiciones técnicas. Las teorías de universalidad de la Bauhaus no dieron fruto pues no existen leyes naturales que rijan el diseño; esto derivó en un cierto manierismo formal que reflejaba la incertidumbre de la época, donde se mezclaban proporciones y composiciones aparentemente funcionalistas que no dejaban de verse como decoraciones sin sentido.



13. Herbert Bayer, *Ausstellung Europäisches Kunstgewerbe 1927*



14. Herbert Bayer Olivetti Poster *Divisumma calculator 1953*

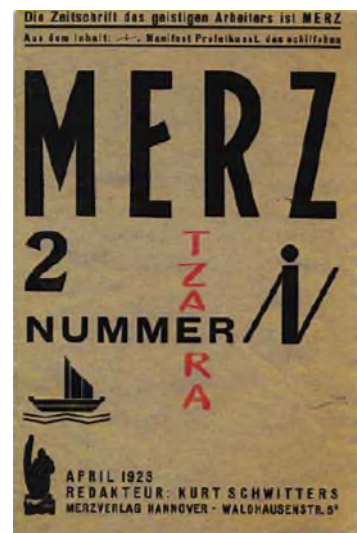
De la evolución de las ideas tipográficas nace la Nueva tipografía y toma las raíces del futurismo y el dadaísmo; no obstante, evolucionó de los conceptos racionalistas de la Bauhaus, creando un tipografismo aparentemente confuso e irracional. La nueva tipografía se fundamenta en el simultaneismo visual que se desarrolló con los planteamientos vanguardistas sobre la equiparación de los textos a la imagen. Éstos negaban el diseño formal preconcebido y sólo lo usaban de acuerdo a su función; el argumento es pues “que la <<forma>> es el resultado del trabajo realizado y no la concepción externa de la misma” (Sesma, 2004, p. 143), dejando fuera cualquier elemento decorativo pues se considera inútil. Esta

teoría tan dogmática tuvo el mismo resultado que el de la Bauhaus pues al ser de esta forma termina convirtiéndose en formalista.

Bajo un par de normas seculares es que se podía entender al diseño antiguo, donde éstas fijaban la ordenación de los elementos; la Nueva tipografía sólo amplía las normas y las adecua a una nueva visualidad tipográfica, pretendiendo no sólo resaltar la creación artística e individual, sino diferenciando a la nueva tipografía de la antigua, en el hecho de que ésta tiene por objetivo desarrollar su forma visible partiendo de las funciones del texto. Esta supuesta libertad que tenía la nueva tipografía partía del dinamismo visual que se contraponía a lo estático de la tipografía axial, según esto “el diseño era concebido como la ordenación creativa y armónica de los elementos prácticos, y no se planteaba a priori fijar ninguna limitación ni prohibición compositiva” (Sesma, 2004, p. 145).



15. *Typographische Mitteilungen*, October 1925 special edition in which JAN TSCHICHOLD officially introduced modern typography



16. Kurt Schwitters, *MERZ* No.2, 1923

La Nueva tipografía se aleja de los recursos tipográficos como cuadros, filetes, círculos, etc. ya que estos se consideraban medios de expresión, y no formaban parte de la información ni de la composición de la página y al

no tener una función clara y determinada no tiene lugar en la Nueva tipografía (Sesma, 2004).

La nueva tipografía basa su método en proyectos claros en su realización, para que se lleven a cabo de la mejor manera y que las técnicas sean acordes con las formas visuales de la cultura y la época. Estos métodos también se evidencian en la elección de tipos, tendiendo a la utilización de tipos grotescos o egipcios, ya que éstos por ser simples en sus formas facilitan la lectura. No obstante, se podían utilizar tipografías tradicionales igualmente legibles, siempre y cuando se evaluaran los tipos uno a uno. Además, se consideraba que una tipografía geométrica tenía grandes ventajas con respecto a las viejas formas escriturales. El objetivo de esto fue tratar de alcanzar la simplificación máxima de la forma para su mejor legibilidad.

Una de las etapas que para muchos ha sido considerada como la más importante en el campo del diseño gráfico y publicitario es el cartelismo francés, que se gesta de 1920 a 1950. El cartelismo encontró en Cassandre, Colin, Carlu y Loupot, sus máximos exponentes, quienes vieron en la publicidad mural un sistema ideográfico (Sesma, 2004).



17. A.M.Cassandre, Cartel Étoile Du Nord, 1927



18. A.M.Cassandre, Cartel Dobonnet, 1932

Esta corriente parte de un evidente tratamiento de la imagen y la letra que, si bien no perteneció a ninguna vanguardia directamente, sugiere un nuevo lenguaje de la imagen aplicada y evidencia sus investigaciones y hallazgos. Esta nueva técnica donde se impone una figura fuerte acompañada de un texto breve y legible la establece Capiello en 1901 en el cartel Cachou Lajaunie haciendo de esta dupla una fórmula indisociable (Sesam, 2004).

Cassandre argumentaba acerca de la función del cartel: << el cartel desempeña el papel del telegrafista: no toma la iniciativa, se conforma con transmitir noticias. Nadie le pide su opinión, sólo se le ruega que mantenga una buena conexión >> (Sesma, 2004, p. 156). Esto se debía a que el cartelista se olvidaba de sus principios artísticos y tipográficos para servir a la publicidad. Sin embargo, este tratamiento de texto e imagen generaba un sistema de asociamiento entre los dos términos, donde se contraponen y revalorizan las propiedades de cada uno de ellos, creando una transmutación en donde cada término revela cualidades del otro.

A mediados de los sesenta y hasta finales de los setenta se desarrolló en Estados Unidos y en Gran Bretaña una tendencia con rápida proyección internacional, que culminaba el proceso de desmaterialización de la obra de arte iniciado anteriormente tras el enfrentamiento con la estética formalista de la escuela de Nueva York en los años de posguerra.

El arte conceptual, como se le llamó a esta tendencia, cuestionaba la validez formalista y la naturaleza objetual de la obra de arte, subordinando la visualidad a la idea implícita en las prácticas conceptuales. Sin embargo, estas teorías no anularon la materialidad de la obra de arte y su capacidad de ser visualizadas, privilegiando la aparición del arte, o el rastro del arte, como documento. El *concept art* (arte concepto) que se acuñó antes de lo que propiamente se conoce como arte conceptual, se formuló por el clima artístico que predominaba en 1963, y fue el artista Henry Flynt quien lo

utilizó para designar al tipo de arte que practicaban, George Brecht, George Maciunas y Yoko Ono, entre otros (Guasch, 2009).

“El concept art es un arte cuyo material son los conceptos como, por ejemplo, el material en la música son los sonidos. Al estar los conceptos íntimamente ligados al lenguaje, el arte concepto es un tipo de arte cuyo material es el lenguaje” (Guasch, 2009, p. 167). Una de las consideraciones del arte conceptual fue el uso de la palabra como arte, o lo que se denominó como *Word-art* (arte-palabra), que señala que “el texto (la palabra en tanto elemento discursivo en un contexto literario) y el titulado (la palabra en tanto elemento gráfico en un contexto visual) se transformen en <<logos>>, en palabras-objeto sin contexto y sin connotación literaria” (Guasch, 2009, p. 183). En esta tendencia, el trabajo artístico se evalúa mediante la función lógica de las palabras colocadas en las instalaciones artísticas sin el soporte sintáctico de las frases.



19. Bruce Nauman, *The True Artist Helps the World by Revealing Mystic Truths*, 1967



20. George Maciunas / George Brecht, *NO SMOKING*, 1976

Al llegar la posmodernidad esta corriente artística se mostró de manera contestataria, desarrollando en los años 80 un movimiento de revolución conservadora que retomó las prácticas y modelos sociales de la guerra de

Vietnam. Estos artistas e intelectuales progresistas, convulsionaron las prácticas sociales y artísticas de aquellos años, pues para éstos, las preocupaciones del arte asociadas a los problemas del estilo puro o formas innovadoras, ya no eran válidos y solamente apoyaban aquellos que vincularan al arte con la economía, política, identidad sexual o vida social (Guasch, 2009).



21. Stefan Brüggermann, *Make me #1*, 2010



22. Barbara Kruger, *Sin título*, 1991

En este sentido, esta corriente del arte conceptual se basó en las prácticas críticas donde se replanteaban las relaciones entre el objeto de arte y la audiencia. En este sentido, Walter Benjamin plantea al artista en su discurso <<El autor como productor>>, asumir una actitud contestataria, a intervenir, como lo hacía el obrero, en los medios de producción artística y en el aparato de la cultura burguesa (Guasch, 2009, p. 472). La manipulación social mediante objetos de arte fue la característica de los artistas de esta corriente, transformando al arte en un signo social y crítico de las representaciones y estereotipos de aquella época.

La convención del arte, el diseño y lenguaje escrito

Para entender de una manera más clara el arte conceptual es conveniente hacer una breve retrospectiva a los inicios de esta importante corriente, pues la utilización del término puede resultar ambiguo en el terreno del arte y generar más preguntas que respuestas.

Pensando en esto, habría que abordar la historia justo antes de la creación del término conceptual asociado al arte, partiendo de las corrientes antecesoras inmediatas como lo fueron la abstracción pospictórica y el minimalismo; predecesoras a su vez del expresionismo abstracto y el Pop Art, y de esta manera tener más claro cómo el pasado percibía el futuro situándonos en el momento histórico de los años sesentas.



23. Willem de Kooning, *Mujer I*, 1952



24. Hans Hofmann, *Sanctum Sanctorum*, 1962

La abstracción pospictórica se caracteriza por la búsqueda y alejamiento de la pincelada expresionista, encontrando en la carencia de cualquier énfasis expresivo, la utilización de contornos duros y el uso de texturas y mucha pasta, la llave para alejarse de los tratamientos temáticos que no se cierran a lo rigurosamente plástico; definiéndose a sí misma como *pintura*, pretendiendo que sus obras sean consideradas una especie de consumación

de la historia de la pintura (Juanes, 2010). En este punto, no se puede negar la desviación que las artes visuales tomaron hacia un tipo de arte en el que una experiencia crítica gobernada por la estética dejó de tener mucha atención. Arthur C. Danto en su libro *Después del fin del arte* (Danto, 2010) nos muestra en este punto su tesis sobre el fin del arte, haciendo alusión a que en los años sesentas los artistas tenían más que ver con objetivos políticos y personales que con mover los límites o ampliar la historia del arte: “Los artistas tenían en sus manos toda la herencia de la historia del arte, incluida la historia de la vanguardia, que puso a disposición de ellos todas las maravillosas posibilidades que ella misma había elaborado y que el modernismo hizo lo posible por reprimir” (Danto,



25. J. Pollock, *Autumn Rhythm*, 1950

2010, p. 42).

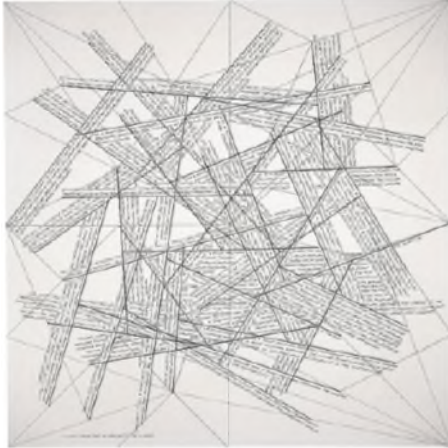
Así podemos observar cómo la tendencia pospictórica abstraccionista se muestra de manera impersonal respondiendo a principios lógicos y analíticos al suprimir la expresión y los procedimientos de la pintura de acción, propios del expresionismo abstracto, lo que genera obras que no inducen emoción alguna, aun siendo clara, sencilla y de mucha economía formal. Además, utiliza colores planos y homogéneos, potenciando la bidimensionalidad de la superficie pictórica, ajustándose a los límites de la

pintura de caballete y ejemplificando de manera representativa lo que puede ser “la pintura por la pintura” (Juanes, 2010, p. 241). Y es de esta consumación de la pintura que surge la reflexión sobre el ser del arte y el debate inherente acerca del quehacer artístico, quedando el mundo de la tridimensionalidad y su implicación como arte en el espacio real, siempre y cuando “quede reducido a un nivel primario, aséptico, esencial, conformado por formas geométricas rigurosas, impecablemente terminadas” (Juanes, 2002, p.28). Tales premisas son argumentadas por los minimalistas, quienes pretendían alcanzar un orden máximo con los elementos mínimos.

En este sentido, los minimalistas comparten con el abstraccionismo pospictórico el rechazo a la expresividad; presentándose como un arte frío que elimina todo aquello que reprime la pureza. Los minimalistas trabajan sobre espacios tridimensionales basándose en metodologías precisas mediante la utilización de materiales que generalmente son prefabricados en la industria. Para ellos, las formas mínimas dan lugar a una relatividad espacial, con diversas posibilidades de composición dentro de un orden conceptual previo; encontrándose en este arte de mucha reflexión y reducción conceptual, lo que genera que el artista establezca los módulos abstracto-conceptuales que le permitan sencillamente crear en el momento de montar sus obras (Juanes, 2010, p.243). Por tanto, podemos ver que en la pintura pospictórica y en el minimalismo hay una clara tendencia hacia la racionalidad y la epistemología sustentada en la razón pura dejando todo listo para que nazca el arte conceptual.

Afirmar que el arte se trata de ideas y no de objetos, es uno de los designios que tiene para sí el arte conceptual y esto supone un problema en la percepción del mismo. Los valores y preceptos que fundamentan esta vanguardia han sido motivo de discusión para muchos críticos y artistas; sin embargo, formar parte de ésta no es la intención del presente proyecto,

sino desmenuzar las teorías de los actores principales y en esta medida, tener un conocimiento más profundo para así concebir un análisis más claro respecto de las obras y artistas que se desenvuelven en esta corriente.



26. Sol Lewitt , *Lines from the midpoints of lines*. 1975.

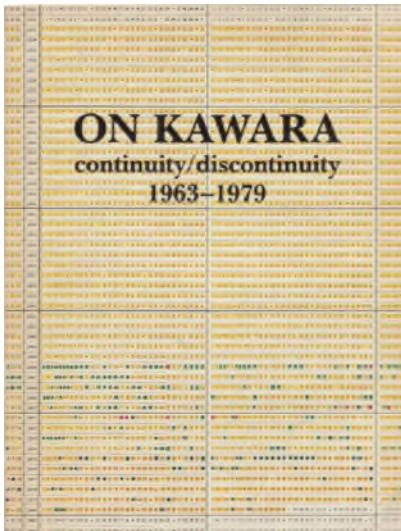


27. Robert Barry, *Words and Music*

La corriente artística conceptual presenta un rompimiento en el arte. Todo lo que hasta este momento se consideraba como tal, se reconocía como arte por su técnica y apego a la estética. El arte conceptual, representa una manera diferente de argumentar en el campo del arte, ya que las obras se han alejado del campo estético para soportarse en los conceptos (Guasch, 2009).

Existen varias designaciones y prácticas dentro del arte conceptual. Todas ellas, como ya se mencionó, desplazan al *objeto* (que anterior a esta corriente artística era el sujeto de estudio), y centran sus estudios en el concepto o idea. Esto genera un problema, ya que algunos artistas están renuentes a aceptar que trabajan en formatos conceptualistas, además de los cuestionamientos que suponen las teorías que sustentan el carácter anti objetual de las obras, entonces, ¿cómo identificamos qué es o no conceptual?

En el arte conceptual es complicado hablar de estilos, ya que cada vez se hace más difícil diferenciar qué es y qué no es arte conceptual. Aun así, se puede hablar de la influencia que los artistas conceptuales de los años sesenta han dejado más allá de la apariencia o la forma de presentación. Los artistas de los años sesenta como, Robert Barry, Joseph Kosuth, On Kawara, se presentaban austeros en sus propuestas exhibiendo una apariencia reductiva, misma que también muestran artistas neoconceptuales como, Jeff Koons, Jenny Holzer y Barbara Kruger, que si bien tienen enfoques diferentes, acuden a procedimientos con métodos reductivos en la presentación de imágenes. Por lo tanto, sí se puede identificar cierta relación en el desarrollo de las ideas, es decir un método, pues éstos se encuentran por encima de la apariencia de la obra refiriéndose más al contenido (Morgan, 2003, p. 18).



28. On Kawara, a close-up of On Kawara's journal, from the book "continuity/discontinuity, 1963-1979"



29. Jenny Holzer, Thorax. 2008

Por otro lado, para el diseño gráfico la posmodernidad no fue una simple reacción contra el estilo de vida de los años ochenta, tras este movimiento se escondían profundos cambios conceptuales enraizados en una nueva cultura y nuevos valores sociales. Este posmodernismo levantado por jóvenes creadores tuvo que romper generacionalmente con los

planteamientos anteriores. Todas las manifestaciones de estas tendencias adquirieron el status de museables a partir de 1990, y es aquí donde se desarrolla un nuevo concepto de trabajo artístico, donde “lo importante no son las estrategias de los medios de representación, sino la realidad de la mediación” (Guasch, 2009, p. 480).



30. Rosmarie Tissi, Fotosatz, 1981.



31. Barbara Stauffacher, Why?, Why not.?

Estos nuevos conceptos propiciaron un sincretismo acorde a la propuesta gráfica de la época; que, si bien no fue el primer intento de equiparar el arte y el diseño, sí la primera vez que, como acto creativo, el diseño coadyuva al desarrollo del arte.

A saber, el diseño gráfico es una actividad ligada estrechamente con la Revolución Industrial, desde las teorías del *Arts & Crafts*, donde la defensa del diseño y la destreza natural vio renacer al diseño y donde sobresale la edición de libros que aparecían como objetos de arte. Pasando por el *Espirit Nouveau*, que remplazó al historicismo del diseño por innovación, eliminando así su carácter decadente. Hecho que cotidianizó al arte, pues la formación de los diseñadores los calificaba para realizar creaciones con consideraciones estéticas, mejorando así su calidad visual y de comunicación. Y qué decir de la *Bauhaus*, y la búsqueda de unidad entre

artistas y artesanos, entre arte y tecnología, todo en pro de un estilo de diseño universal que pudiera ser integrado a la sociedad (Meggs, 2002).

Estas teorías son las que originaron lo que hoy llamamos *desing* o *diseño*, término que tiene las connotaciones originarias del industrialismo en España e Inglaterra, que aleja la idea puramente artística de un *dibujo*, misma que estaría ligada al disegno del Renacimiento italiano (*el Dibujo de las Bellas Artes*), combinando con ello su concepción a la noción de *proyecto*, *plan mental* y *esquema de construcción* o de *producción*, conceptos fundamentales vinculados a la creatividad, a la técnica y a la funcionalidad del objeto, del producto industrial y del mensaje gráfico. Entonces, con estas nuevas atribuciones es que el diseño se impone como disciplina creativa de la era industrial.



32. Paula Scher, *Cross-Dressing in the park*



33. Paula Scher, *Macbeth*

Ahora bien, el diseño se ha transformado en un fenómeno global, ampliando sus competencias más allá de los objetos de uso. Esta actividad ha experimentado una gran evolución, que va de la resolución de problemas, hasta su procesamiento. Esta evolución ha propiciado que los diseñadores trabajen con todas las personas que intervienen en la creación, difusión y control de los flujos de imágenes, objetos e información que encierra a un producto o servicio, evidenciando todos los cambios que acaecen al diseño, tales como el tecnológico y la globalización. Estos cambios a su vez han propiciado la evolución de la consideración de imágenes, objetos y espacio; de tal manera que se han ido desvaneciendo las demarcaciones que existían entre diseño gráfico, de producto, o de interiores; resultando para éstos y como actividad predominante, la de estructurar y gestionar el proceso de diseño (Julier, 2010, p. 19).

El auge en la interdisciplinariedad de la profesión del diseñador, no ha sido la única expresión en la cultura del diseño, sin embargo, ha servido como un referente de sus connotaciones, pues éste va más allá de sólo la lectura visual, requiriendo para ello el análisis de todos los detalles que contribuyen al significado final del objeto y que abarcan los tres ámbitos de la cultura del diseño, los cuales son:

- El *diseñador*, que tiene como campo de acción el crear *valor* en el sentido comercial, social, cultural, ambiental, político, y simbólico; mediante la creación de nuevos productos y formas que originen, posicionen y diferencien diversos productos para aumentar su valor.
- La *creación*, alude a los procesos productivos que intervienen en la cultura del diseño, como las tecnologías, factores humanos, y ambientales; y aquellos que parecieran ajenos por inmateriales pero intervienen en el contexto como las redes de conocimiento, la legislación, presiones políticas, fluctuaciones económicas o medidas fiscales.

- La *práctica*, que se entiende como la serie de tipos y rasgos específicos de actividades de consumo, observando las rutinas del comportamiento individual, pero también el conjunto de las sociedades, para comprender de mejor manera sus características, dinámicas y contingentes (Julier, 2010, p. 32).

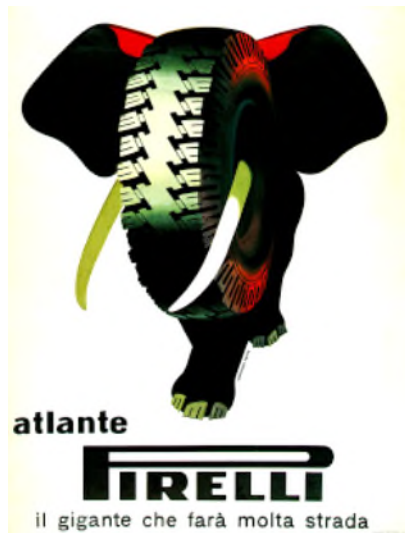
La amplitud del área de acción y la consecuente complejidad en los conceptos que concurren al diseño implica un debate sobre el significado del término diseño y de quien lo ejerce, sin embargo, todos parecen luchar por su reconocimiento profesional. Ahora bien, este reconocimiento deviene de un proceso histórico que admite la importancia de este ejercicio, apuntando que éste requiere para su operación de educación y formación específicas. Sin embargo, al carecer de instrumentos normativos, no hay un nivel mínimo de formación para que se considere a un individuo diseñador y este ejerza como tal, aunado a la utilización de las nuevas tecnologías que han permitido la democratización parcial del diseño, trivializando las herramientas que anteriormente sólo los especialistas calificados podrían utilizar (Julier, 2010, p. 77).

En todo caso, el diseño no es el resultado de una profesión generada por un proceso histórico, habrá que juzgar la efectividad y la capacidad de manejar las diferentes disciplinas inmersas y su adecuada relación con el consumidor final, el manejo de su imagen y del producto que promueven para el consumo del público, de manera que se pueda cuestionar además del producto, el papel del diseñador (Julier, 2010, p. 77).

En la actualidad el diseño gráfico es concebido como un acto creativo que se puede considerar de largo plazo o alcance, ya que éste se debe aproximar a los problemas de la cotidianeidad para ofrecer soluciones adecuadas a cada situación, forjando el destino de cada cosa. En este sentido, podríamos decir que el diseño es la actividad que se ocupa del

comportamiento intencional de las formas, combinaciones y coherencia asociativa, solucionando problemas de comunicación visual, adaptado al medio según sus necesidades. Dicho de otra manera y en un sentido muy amplio, podríamos decir que “es una clase de lenguaje que sirve para comunicar. Se emplea para hablar a alguien sobre algo que quiere, o que tú crees que quiere, o que otra persona piensa que quiere” (Twemlow, 2007, p. 6).

Pero no es tan simple como eso, el diseño gráfico tiene como tarea esencial transformar su entorno, expresándolo mediante objetos gráficos para modificar la condición del ser humano. Para entender esta tarea es necesario “explicar, desdoblar el diseño, precisar su contenido y conocer su significado” (Vilchis, 2010, p. 17).



34. Armando Testa, Pirelli, 1950

TORINO '90 CITTÀ MONDIALE



35. Armando Testa, Torino, 1990

Se puede decir que se entiende el diseño gráfico cuando se reconoce su significado, es decir lo que se dice, su contenido principal y secundario, al identificar sus elementos estructurales, la dimensión, escala, proporciones, planos, composición y jerarquía. Todos estos elementos trabajan de manera conjunta para favorecer su interpretación. De esta manera, este

entendimiento se fundamenta en una estructura conceptual, explicando así sus manifestaciones.

Por otra parte, el gran debate tipográfico de la posmodernidad fue el de la legibilidad, ya que todas las conquistas de la modernidad se veían amenazadas por todos aquellos experimentos irracionales, poniendo en riesgo la legibilidad y a su vez el reconocimiento del discurso de la letra y el texto, incluso “la letra se convirtió en imagen pura, quedando relegada de su función verbal en un plano muy lejano, hasta llegar a desaparecer o resultar inútil en muchos casos” (Sesma, 2004, p. 182).

Es por esto que para hablar de tipografía en la posmodernidad, debemos percibir sus múltiples diferencias formales, estructurales y expresivas, y referirnos en primer lugar al signo estructural mínimo que la conforma, ese al que llamamos letra; objeto simple en su aspecto, tan fácil de identificar y designar pero que corre en todas direcciones formando un significativo contradictorio dictando la ley en cuyo nombre se limita y proporcionando una gran abundancia de símbolos (Barthes, 1986, p. 103).

Sin embargo, la posmodernidad no fue el primer momento en que la tipografía participo del debate de su constitución como escritura en razón de su formalidad. La caligrafía, por ejemplo, es considerada como la escritura manual realizada como fin en sí misma, al servicio de la calidad de las formas. Donde su única convención, es preservar la expresividad de la forma, de esta manera se puede considerar que sólo la escritura a mano mantiene las características del trazo simple sin limitantes estructurales, dejando de lado el discurso.

La rotulación, por otro lado, es la escritura llevada a cabo mediante formas compuestas. Diseñadas bajo criterios formales y estructurales que se inclinan hacia el discurso y la verbalidad sobre la expresividad. Esto es que, la libertad de la rotulación se halla limitada por la convención. Por consiguiente, las formas que no se ajustan a la convención, simplemente no constituyen escritura (Noordzij, 2009, p.9). De tal suerte que, la tipografía se puede considerar por un lado auténtica espontaneidad, sin embargo, parece proceder del trabajo según la norma, pero no limitado por ella (Johnston, 1906).



36. John Stevens, *Brush Wall Lettering*, 2013



37. Adrian Frutiger, *Frutiger font*, 1975

Ahora bien, se reconoce que la letra ha sufrido una evolución formal y estética a lo largo de la historia de la escritura, tanto como arte tipográfico y como acción creativa. Por este motivo, es preciso destacar que la función fonética y gráfica de la letra ha adquirido relevancia como tipografía, es decir, no sólo como un grupo de tipos o caracteres, también forma parte de una tradición escrita, fuente de inspiración humanista que podemos ver plasmada en: identidades gráficas, marcas, logotipos, etiquetas, desarrollos técnicos, efectos ópticos, criterios visuales, aspectos semánticos, sintácticos y pragmáticos (Rodríguez, 2009, p. 50). Por esto, la tipografía

que hoy forma parte esencial de nuestras vidas, es la culminación de siglos de evolución en los que las letras que conforman la palabra escrita se desarrollaron y cristalizaron en los alfabetos de uso común (Harris, 2007).

Al mismo tiempo, "Una tipografía debe estar hecha de tal manera que nadie repare en ella" (Frutiger, 2007, p. 10), sin embargo y a pesar de la relevancia de las letras, y a la presencia manifiesta del repertorio de formas tipográficas con las que mantenemos una relación constante, somos incapaces de diferenciar el tipo de letra que leemos. A pesar de que se encuentran inmersas en nuestras vidas por toda la circulación de las formas tipográficas, las personas se muestran indiferentes ante ellas al no percibir sus diferencias formales ni su belleza legítima, afrontan el hecho de la lectura como algo natural de una manera prácticamente inconsciente como si estas siempre estuvieran ahí; a lo más podrán percibir su tamaño, tal vez, si son negritas o itálicas; ya que la tipografía no la miramos, sino que vemos a través del texto. En este acto de lectura automática las letras no se ven, ya como lectores habituados y una vez que se deja atrás el aprendizaje del lenguaje escrito, como lectores no deletreamos, sino que se reconocen los grupos de palabras (Montesinos, 2002, p.36).



38. Características formales fuentes: Arial v/s Helvetica

Es por esto que la tipografía, es el arte de la disposición, esto es, la habilidad para componer un texto dado, de modo que al lector le resulte lo más cómodo posible y que pueda asimilarlo sin ningún tipo de obstáculo, implicando en gran medida que se impongan límites al uso de los distintos cuerpos o familias de tipos (Tschichold, 2013, p. 12).

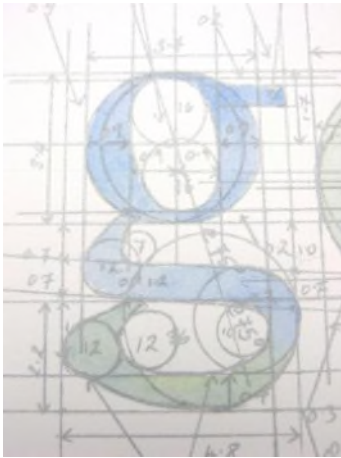
En síntesis, si bien el común de las personas no distingue las fuentes o familias tipográficas, no significa que éstas no encierren una función plástica en su forma física. Se pueden observar las formas naturales y puras de las letras sin relacionarlas a ningún código determinado, y de esta manera apreciar el potencial que posee tanto en su colocación en el espacio como la representación sugestiva de sus formas (Sesma, 2004, p.17).

Es pues este el momento donde nos situamos, donde se observa el uso de la tipografía como un orden de uso común, pero también como un componente más de producción gráfica y artística, donde su democratización se alude a la accesibilidad tecnológica y donde deberíamos cuestionarnos sobre su nueva significación, tomando conciencia de su irremediable plasticidad, reflexionar qué está pasando y a dónde nos conduce el presente.

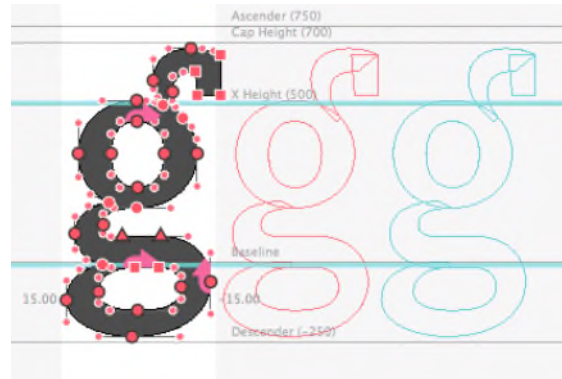
Ahora, como ya se ha mencionado, la democratización de la tipografía por la utilización de los medios digitales, ha roto el vínculo que ésta guardaba entre forma y mensaje, perdiendo aquel fin primigenio de los iniciadores de esta labor. Históricamente, la práctica de la tipografía se ha relacionado con el oficio, con el artesano, aquellos que tenían habilidades sumamente especializadas y que realizaban su trabajo de manera física y palpable (Jury, 2007, p.70). Estos artesanos, tenían tareas claras dentro de su quehacer, "Cuando la tipografía era responsabilidad de un conjunto de numerosos especialistas: el autor, el editor, el compositor, el corrector y el impresor; se fomentaban unos estándares que pudiesen medirse,

reconocerse instantáneamente y valorarse por parte de todos ellos" (Jury, 2007, p.17).

Sin embargo, los avances tecnológicos, han resuelto que todas estas tareas se puedan concentrar en una sola persona. Por esto, es que a partir de la revolución digital de los años ochenta, se comenzó a teorizar sobre la tipografía y los aspectos de comunicación visual que ésta involucra, ya que la democratización que sufrió la tipografía permitió que los no iniciados en la materia se apropiaran de su uso resolviendo estilos pomposos que parecían camuflar el significado del texto.



39. Liz Collin, *Construction III detail*, 2016



40. *Diseño tipográfico digital*

Por otro lado, y aun con los avances tecnológicos y la democratización que implica, los tipógrafos siguen habituados a trabajar según códigos convencionales, y la mayoría aun considera que el objetivo primero y más importante de una fuente tipográfica es el diseño de tipografías que provean información accesible (Jury, 2007, p.71).

De ahí que, a partir de estas dos posturas, se enfoca esta investigación, donde nos encontramos con el problema de la des virtualización de la forma tipográfica por su democratización y el intento por revalorar su forma sin la pérdida del contenido inherente al código.

Capítulo II

Paradigma de la forma tipográfica

La forma de la palabra escrita, es el resultado de siglos de evolución. Lo que hoy reconocemos como una letra, tiene características particulares que a su vez se asocia al resto de letras del alfabeto para formar una fuente tipográfica. Estas características tienen que ver con el trabajo que por muchos años se realizó para unificar criterios que permitieran la convención de la forma tipográfica. Por esto, es importante conocer cuales fueron los pasos evolutivos que dieron pie al establecimiento de la norma de la forma tipográfica, de manera que se pueda reconocer su anatomía para descifrar el código del lenguaje escrito al que pertenece.

Nuestro propósito es comprender el proceso evolutivo de la forma tipográfica, ya que gracias a este es que hoy podemos establecer una convención precisa de la tipografía y sin el cual no podríamos reconocer su anatomía. Así pues, y de acuerdo al conocimiento adquirido derivado de la evolución, anatomía y norma de la forma tipográfica; establecer los criterios formales y plásticos que nos permitan usar a la tipografía en contextos artísticos, de tal suerte que podamos exaltar su forma sin olvidar el carácter textual de la misma.

Inicios de la escritura

La escritura y el lenguaje visual se han desarrollado a partir de la estrecha relación que tienen el acto de dibujar imágenes y trazar signos de escritura. Ambas poseen el mismo cometido, el de registrar y transmitir información. Estos trazos como tal son el tronco común del que nacen sus dos grandes formas de comunicación: el dibujo y la escritura (Rodríguez, 2009).

La escritura se determina por el trazo y los espacios blancos que están presentes tanto dentro de las letras como entre ellas y dependiendo de la posición de la pluma cambia su aspecto. Una posición inclinada produce escritura apuntada y estrecha (cursiva) y una posición horizontal, produce caracteres anchos y redondeados (capitales) (Meier, 2011, p. 15).

Históricamente hablando, la escritura es el complemento del habla; todos los objetos, dibujados, letras e imágenes sobre una superficie o sustrato se convirtieron en una añadidura gráfica del vocablo hablado; la escritura tiene su razón de ser en la esencia de la palabra y forma una parte fundamental de la comunicación, es, digamos, el resultado de un movimiento creativo del hombre que deriva en un trazo que traduce y perpetua al gesto, es la adaptación del lenguaje que procede del habla, pues la palabra hablada se limitaba a la capacidad de memoria de los individuos, y esta no puede trascender el tiempo y el espacio, sin embargo la palabra escrita se puede conservar.

Es decir, podemos ver a la escritura como expresión visual de la gráfica de una palabra que convierte el sonido breve de la voz humana de algo que se evapora y desaparece en su misma emisión; en un trazo visible que permanecerá sobre la superficie de su soporte físico (Rodríguez, 2009, p.49).

Los primeros vestigios de estos trazos datan del paleolítico hasta los periodos neolíticos (35000 a. C., a 4000 a. C.) donde los pueblos primitivos dejaron pinturas en las cavernas en las cuales se entremezclaban entre los animales representados algunos signos geométricos como puntos, cuadrados y otras configuraciones, dándose una evolución en los pictogramas al simplificar y estilizar las figuras al grado que en el paleolítico tardío algunos de estos habían evolucionado al punto de casi parecer letras (Meggs, 2002, p. 17).

El origen de las principales escrituras proviene de los alfabetos de letras capitales de las escrituras librarias, llamadas escrituras corrientes y principales responsables de la evolución formal de las letras. Esta evolución se lleva a cabo en el tiempo y el espacio, por lo que una vez que ha pasado tanto tiempo es muy complicado desentrañar su origen común.

Aún así, las primeras escrituras occidentales se reconocen en Mesopotamia donde uno de los más importantes inventos de los sumerios se dio grabando en tablillas de arcilla escrituras pictográficas y más tarde cuneiformes ocasionando una revolución intelectual afectando el orden social, económico y cultural. Por otra parte, los egipcios desarrollaron la escritura jeroglífica que más adelante se convertiría en escritura hierática; además los egipcios también utilizaban signos fonéticos y dieron un importante paso dentro de la comunicación visual, al desarrollar el papiro, que era una especie de papel que se utilizaba para escribir manuscritos (Frutiger, 2002).



41. Cueva de Altamira

La evolución de la escritura comenzó con pequeñas mutaciones formales y ligaduras más o menos acentuadas, estas son asociadas únicamente a la destreza del escriba y a la velocidad con que este escribiera. Otros factores determinantes fueron los utensilios y los materiales sobre los cuales se trazaba la escritura, las variaciones de entre los caracteres cincelados en piedra y los que eran trazados con pluma sobre papel, presentaban formas diferentes de acuerdo a la técnica que se empleara. Estas pequeñas variaciones que por si solas pudieran parecer insignificantes, en suma, describen el carácter colectivo de la escritura de un pueblo (Meier, 2011, p. 15).

Pero fueron los pueblos semíticos quienes tomaron la escritura cuneiforme de Mesopotamia y los jeroglíficos egipcios para desplegar un sistema de signos más sencillo, siendo los fenicios, los que desarrollaron una escritura simplificada de 22 signos, estos representaban imágenes estilizadas de objetos fácilmente reconocibles que solo contenía consonantes, ya que las lenguas semíticas (como el árabe y hebreo) no necesitan anotar las vocales (Frutiger, 2002, p. 11). Este alfabeto fenicio establece el principio histórico del alfabeto evolucionando a los alfabetos hebreo y árabe.

Los griegos adoptan este alfabeto y desarrollan su belleza y utilidad; lo adaptan cambiando cinco consonantes por vocales que se utilizaron como sonidos que unen a las consonantes y forman palabras, estas han evolucionado a las actuales: *a, e, i, o, u*; permitiendo que el canal de respiración no se constriña creando una fricción audible (Harris, 2007).

De esta manera, la escritura fue parte del renacimiento griego tomando así, desde la perspectiva del diseño gráfico los caracteres, para convertirlos en formas de arte de gran armonía y belleza, que además poseían un orden visual y balance dentro de una estructura básica de 24 caracteres, volviendo las letras en formas geométricas y simétricas.



42. Tablilla de caliza con pictografía protocuneiforme (finales del IV milenio) actualmente en el Museo del Louvre.

Fenicio primitivo	Fenicio	Griego primitivo	Griego clásico
*	𐤀	Α	A
𐤁	𐤁	Β	B
𐤂	𐤂	Γ	Γ
𐤃	𐤃	Δ	Δ
𐤄	𐤄	Ε	Ε
𐤅	𐤅	Ζ	Ζ
𐤆	𐤆	Η	Η
𐤇	𐤇	Θ	Θ
𐤈	𐤈	Ι	Ι
𐤉	𐤉	Κ	Κ
𐤊	𐤊	Λ	Λ
𐤋	𐤋	Μ	Μ
𐤌	𐤌	Ν	Ν
𐤍	𐤍	Ξ	Ξ
𐤎	𐤎	Ο	Ο
𐤏	𐤏	Π	Π
𐤐	𐤐	Ρ	Ρ
𐤑	𐤑	Σ	Σ
𐤒	𐤒	Τ	Τ
𐤓	𐤓	Υ	Υ
𐤔	𐤔	Χ	Χ

43. Comparativa entre alfabeto Fenicio y Griego.

Si bien podemos decir que nuestra escritura proviene del alfabeto griego, aún no se conoce con exactitud sus orígenes sin embargo derivado de él están las letras romanas, las cuales conforman nuestro alfabeto actual. Los Romanos, comenzaron a hacer modificaciones como la inclusión de la G para reemplazar a la letra griega Z que no tenía valor para los romanos y la R como una variación de la P, quedando un alfabeto latino de 21 letras A, B, C, D, E, F, G, H, I, K, L, M, N, O, P, Q, R, S, T, V, X. Incluyendo al final Y y Z que se empleaban en palabras griegas y que los romanos utilizaban, pero fue hasta la Edad Media donde se agregaron las letras tradicionales hasta llegar a 26 del alfabeto inglés contemporáneo (Meggs, 2002, p. 66)

Aún cuando este último alfabeto ha sido prácticamente invariable, su forma no ha dejado de evolucionar; las letras capitales y las escrituras librarías influyen y alteran a estas en el tiempo y el espacio, de manera que resulta muy complicado conocer su origen común.

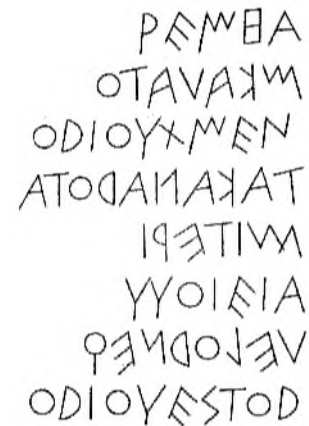
La evolución autónoma comienza con pequeñas mutaciones formales y ligaduras más o menos acentuadas, características que son atribuidas únicamente a la personalidad del escriba y a la velocidad de su escritura, sin embargo, los utensilios y el material sobre el cual se trazaba la escritura también determinaban su condición formal.

Es por esto, que conocer la evolución de la escritura resulta necesario para observar los accidentes formales que han dado carácter a las letras que hoy conocemos; observar como la evolución de esta, se asienta en su formalidad para adecuarse a su tiempo y como en el mismo sentido, se aligera para propiciar en una mejor lectura, dando valor a aquellas que ahora tenemos en una computadora y que de una forma muy fácil podemos seleccionar.

Árbol cronológico de las escrituras.

El diseño de la escritura puede parecer arbitrario, sin embargo, es el resultado de diversos factores, que pueden ser históricos, culturales, o en el caso de las fuentes tipográficas los relacionados con los cambios tecnológicos que pudieran afectar su fabricación, sin embargo, el factor más frecuente para el diseño de una letra o fuente tipográfica, es la función para la cual se creará (Jury, 2007 p.16).

Escritura lapidaria griega,
siglos VIII-V a. de C.



PEMBA
OTAVAM
ODIOYXMEN
ATODAMAKAT
IPETIM
AIOYIA
VEPODHEE
ODIOYESTOD

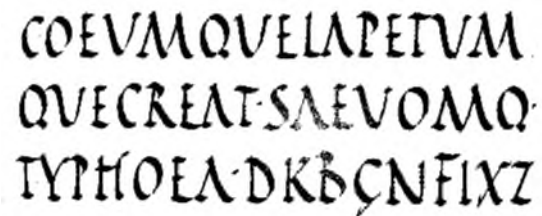
Escritura lapidaria romana,
siglos II a. de C.



CORNELIVS·LVCIVS·
SCIPIC·BARBA
TVS·CNAIVOD·PA
RYFHQV·GXKMZ

Un rasgo característico de las primeras escrituras romanas y griegas, es que por estar grabadas en piedra, el grosor de los trazos es constante y carecen de perfiles o remates.

Rústica,
siglos IV-V



COEVMQVELAPETVM
QVECREAT·SÆVOMQ·
TYHOEA·DKB·CNFIXZ

Capital cuadrata,
siglos I-IV

ΑΤΩ·ΙΙΙ·V·M·I·N·P·R
Λ·E·C·E·P·S·P·R·O·N·O·I
R·A·B·D·F·G·H·K·X·Y·Z·
T·O·R·R·E·N·T·I·S·Q·U·
E·M·N·O·N·P·E·R·T·R
A·B·C·D·E·F·G·H·K·L·X·Y·Z

Uncial romana,
siglos IV-V

Las primeras escrituras cuadratas y capitales rústicas se comenzaron a trazar en papiro o pergamino, manteniendo la posición de la pluma en una posición inclinada, generando formas completamente nuevas al tratar de escribir con mayor rapidez. Al mismo tiempo, la uncial romana esta inspirada en las escrituras capital cuadrata, apareciendo esta en los primeros textos religiosos.

Cursiva capital,
siglos I-II (Periodo clásico)

ΣΑΛΥΤΙΣΤΑΛΛΑΧΕΡΟ
ΕΤΙΟΚΛΙΣΣΙΣΤΑΜΕΤΟΡ
ΜΙΣΕΝΑΤΙΧΜΙΠΙΤΙΑ
ΜΙΔΕΕΜΠΕ·ΗΚΑΥΖ

Cursiva minúscula,
siglos III (periodo posclásico)

ΟΙ ΚΑΘΟΛΟΙ ΧΡΙΣΤΟΙ
ΥΜΕΙΣ ΤΗΡΕΙΤΕ ΤΟΝ ΚΑ
ΛΩΣΤΗΡΑ ΤΗΝ ΕΝΟΒ·
ΠΡΩΤΟ ΣΥΝΕΤΗΡΑ ΣΥΝ

La escritura capital cuadrata, también evolucionó hacia otra escritura que se adaptó mejor al uso cotidiano y rápido, utilizando una pluma puntiaguda que les permitía unir las formas y simplificarlas; además, aparecen en estas los ascendentes y los descendentes que sobresalen del renglón, además de la aparición de la minúscula cursiva que se forma a partir de la mayúscula,

siendo la escritura minúscula decisiva para el desarrollo de las escrituras occidentales.

Seminuncial romana,
siglo V

Quia omne qui
fit antequam fi
at non fit no sc
um filij b d g h p r x y

Seminunciales irlandesa
y anglosajona, siglos V-XII

at & mundus p ipsum
patus & mundus eum
n cogit ut. Ihsua rbn

La escritura seminuncial la utilizaban los misioneros de la iglesia romana y fue introducida a Inglaterra por los monjes irlandeses, siendo esta, la base de la escritura anglosajona, que desarrollo ciertas peculiaridades locales en la búsqueda de una escritura que fuera mas rápida, además de la posición inclinada de la pluma.

Escrituras italianas antiguas,
siglos IV-XI

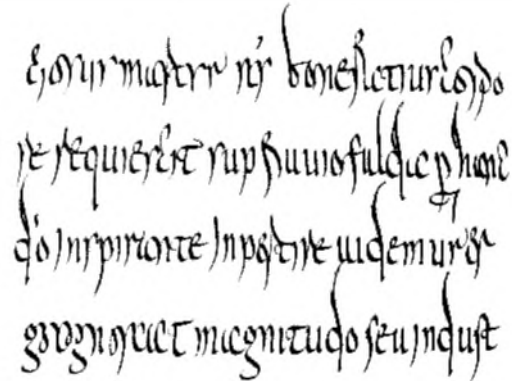
rem uidegent Unde greyn
parar grece con un genar
in insula que dicitur caea
occurit theophilus patricius

Escritura visigótica,
siglo X

ascuna. Non unquam
heretici signa ac mira-
clu faciunt. sed ut hic pre
mia afflictionis sue abs-

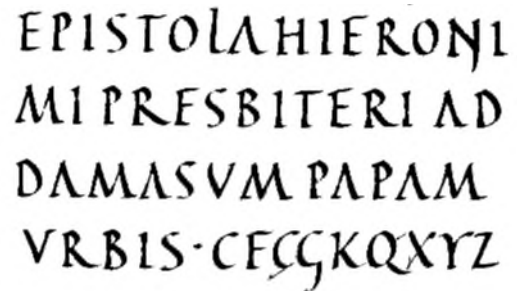
La escritura visigótica fue el resultado de la transformación de la cursiva romana.

Escritura merovingia,
siglos VII-VIII



Exonimacerr n̄ bonesturlo
resequeret nuphuusfuldie p̄hne
do in p̄p̄r̄onte in p̄st̄re iudemur
grognet magnitudo seu iudist

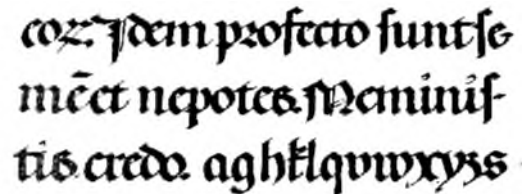
Escritura carolina,
siglos VIII-XII



EPISTOLA HIERONI
MI PRESBITERI AD
DAMASVM PAPAM
VRBIS · CFCCKQXYZ

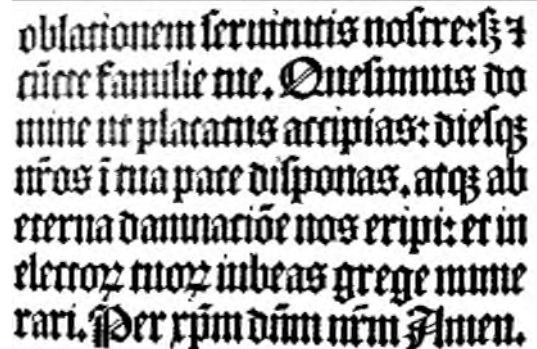
La escritura merovingia y la carolina provienen de Francia y son el resultado de la evolución de la cursiva romana del siglo VII.

Escritura gótica primitiva,
siglo XIII



cor. Idem profecto sunt se
m̄ et nepotes. Maniñf
tis credo. aghlqvwxys

Gótica de forma (textur)
siglos XIV-XV



oblationem seruitutis nostre: s̄
cūte familie tue. Quesiūmus do
mine ut placatus accipias: dies
n̄ros ī tua pace disponas. atq̄ ab
eterna damnatiōe nos eripi: et in
electorū tuorū iubeas grege mune
rari. Per xp̄m d̄m̄ n̄m Amen.

Gótica de fractura,
siglos XVI-XIX

Im Bernbiet, aber ich sage nicht
wo, liegt ein Bauernhof am son-
nigen Rain. Bei d j k p q s v w x y z

A B C D E F G H I J K L M N
O P Q R S T U V W X Y Z

1234567890

Cursiva gótica,
siglos XIV-XV

genant Aristotiles der da was
Vitomachi sin von Macedon
Vnd hat es gemacht seinem Jun-
gerdem grassen thaysen- f p t z
A B C D E E F G H I J K L O P
M N Q R S T U V W X Y Z

1234567890

Gótica de suma,
siglo XV

A B C D E F G H I K
L M N O P Q R S
T U V W X Y Z

La escritura definitiva de la escritura gótica se adquirió desde principios del siglo XIII, tendiendo hacia el uso de la línea vertical y la forma ojival que sustituye a la forma redondeada del estilo románico. Esta fue utilizada como escritura librería y para textos oficiales gracias a su gran precisión, espaciado regular y aspecto de trama de tejido.

Escritura humanista,
siglo XV

A B C D E E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z
A B C D E F G H I J K L M
N O P Q R S T U V W X Y Z

Escritura neoclásica,
siglo XVIII

LYCVRGVS ILLELE
GISLATOR·CVMCO
NARETVR CIVES
BDFHJKPQXUWZ

La escritura neoclásica es la escritura común de occidente, surgida de un método mas rápido de escritura y originada en italis, es de donde proviene nuestra escritura actual. Por otro lado la escritura neoclásica, se adapto a los tipos de imprenta gracias a sus contrastes y perfiles gruesos dando origen a los alfabetos como el Bodoni, Didot, etc.

Escritura alemana trazada
mediante pluma puntiaguda,
siglos XVI-XIX

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
ABCDEFGHIJKLM
NOPQRSTUVWXYZ
1234567890

Escritura latina trazada
en pluma puntiaguda a
partir del siglo XVIII

Philippe Roy de Macdoine auois fait
de molire et saer la villet Chers le Mais

No obstante los avances con los tipos de imprenta, los escribas o calígrafos transforman la escritura común gracias a la pluma puntiaguda, desarrollando una escritura cursiva que da origen al estilo caligráfico.

Las muestras de escritura anteriormente expuestas pertenecen al mundo de las letras y la caligrafía, que por sí mismas, y por definición no son tipos, ya

que este último termino se refiere a las letras hechas para una producción masiva. Pero como se puede observar, el desarrollo y evolución de estas escrituras, son el antecedente directo de lo que hoy conocemos como tipografía y es innegable el valor intrínseco que por si tienen. Además de el aprendizaje formal que de ellas podemos tener para la lectura formal de los nuevos tipos y familias tipográficas.

Por lo tanto habrá que echar un vistazo a lo conducente con la historia que acompaña a la formación de los tipos móviles o también llamados tipos de imprenta.

Historia de los tipos

Es en este mismo sentido cuando se habla del nacimiento de la imprenta, lo que realmente se debería decir es el nacimiento de los tipos; los tipos móviles. Aquellos que podían ser ordenados y editados para luego imprimirse, y después ser desmantelados para que, una vez más se realizara el proceso que diera como resultado imprimir algo más.

Uno de los primeros intentos de imprimir bajo este nuevo sistema de tipos móviles, se realizó alrededor de los años 1650, cuando Johann Gensfleisch zum Gutenberg sienta las bases de la comunicación para el futuro, inventando la imprenta.

Esta primer imprenta, se basaba en un sistema consonántico y vocálico perfeccionado que con menos de treinta letras podían transcribir todos los sonido en palabras de muchas lenguas, todo a partir de las combinaciones de un número reducido de caracteres individuales, que son los tipos móviles (Montesinos, 2002, p.23).

Gutenberg ensambló todos los sistemas y subsistemas necesarios para imprimir un libro tipográfico, como la fundición de caracteres, la composición e impresión, que ha sido vigente por más de 500 años. Con este sistema, se imprimió la obra más importante de todos los tiempos: *La Biblia de las 42 líneas*; que estaba conformada por dos columnas que tenían la misma anchura y separación entre sus líneas, palabras y letras, obteniendo un perfecto justificado. Para poder lograr esto, Gutenberg diseñó cada signo en mayúsculas, minúsculas, estrechas, anchas, ligaduras y abreviaturas, considerándose este libro el más bello entre todos los impresos (Montesinos, 2002, p.24).



44. *Biblia de las 42 líneas de Gutenberg.*

Este nuevo sistema de producción, supuso un reto de para los tipógrafos, pues no dejaba de ser artesanal, siendo el proceso de formación el más tardado; en este, los tipos se escogían a mano individualmente de una caja y se colocaban en el orden que fuera necesario en un componedor portátil. Después se inmovilizaban en una galera que era un marco de metal que se empotraba en la base de la prensa.

Hoy en día no se esta familiarizado con el concepto de tipo móvil, pues estamos acostumbrados a manipular en una pantalla por medio de la computadora cualquier palabra, frase o texto que quisiéramos imprimir, sin embargo, hasta la década de 1950 hablar de un tipo significaba un pedazo de metal de cada una de las letras que estaba constituido por la cara, que era la imagen invertida de la letra, es decir, la superficie que recibiría la tinta para ser impresa en el papel; y el árbol, que era el cuerpo de metal que podía variar de anchura según la letra que llevara, pero de longitud uniforme. Este árbol tenía que ser exactamente igual al largo del de sus homólogos, de esta manera, la altura de la cara de las letras sería igual al colocarlos sobre la prensa (Loxley, 2007, p.2).



45. Tipo Movable



46. Cajas para ordenar los tipos movibles

Ahora bien, los primeros tipos móviles y manuscritos, se diseñaron a partir de fuentes que se consideraban formales o estaban clasificadas como formales, pues estas se basan en la escritura manual informal como se vio anteriormente. En adición, estas familias o fuentes tipográficas, debían contener en su gama básica para cualquier fuente detallada, “mayúsculas, minúsculas, numerales de caja alta y baja, signos de puntuación, versalitas, signos diacríticos (tildes agudo, grave y circunflejo, tilde de la eñe, etc.), Caracteres matemáticos (fracciones, signos de resta, suma y multiplicación, coma decimal, arroba, etc.), símbolos de moneda (libra, dólar, yen, etc.), caracteres de referencia (escritos en superíndice o subíndice ideogramas

para indicaciones [ç#}>, etc.), símbolos gráficos y signos auxiliares de puntuación (topos, manos, llaves, etc.) abreviaciones (&, etc.), caracteres en ligadura (fi, fl, etc.), todos ellos eran necesarios en redonda y en cursiva y por lo menos en dos pesos” (Jury, 2007, p.14).

Todos estos cambios supusieron una transformación, es decir, la percepción de los tipos móviles con respecto a lo que se consideraba o consideramos una escritura formal, y la percepción general que se tenía o tenemos de lo que en la actualidad es formal, se basa en su precedente histórico (Jury, 2007, p.36), de ahí la importancia de su conocimiento.

Pero fue hasta siglos después y a partir de la revolución industrial, que se comenzaron a crear los primeros avances tecnológicos cambiando las prensas manuales por prensas mecánicas, facilitando una mayor producción en menor tiempo y a menor costo, pero esto sólo resolvió una parte del problema, ya que la composición seguía siendo manual y la demanda rebasaba el tiempo de edición y elevaba los costos, esto propició el invento de la linotipia que consistía en una máquina (Linotipo) que componía mecánicamente los textos, funcionaba con un teclado que componía líneas completas en vez de tipos sueltos (Montesinos, 2010, p.25).



47. Linotipo



48. Línea de matrices con barras espaciadoras.

Después de estos avances, llegaron los nuevos mecanismos de impresión como el *offset*, que fue desplazando el tratamiento tipográfico tradicional, dando paso a la tipografía digital que conocemos.

Debido a la universalización del acceso a la tecnología digital, el término tipografía se emplea cada vez más para designar la organización del material escrito y ha dejado de restringirse al trabajo del tipógrafo. Ahora cualquier persona puede ser tipógrafo (Jury, 2007, p.8).

Esta afirmación surge a partir de la existencia de diversas áreas de investigación o especialistas que han realizado distintos estudios sobre los múltiples aspectos de la tipografía, entre estos se encuentran: Diseñadores, y fabricantes de tipos, historiadores de imprenta, historiadores de inscripciones (epigrafistas) y de la escritura (paleógrafos), historiadores del arte y del diseño, lingüistas, psicólogos, filósofos, científicos forenses, grafólogos y, por descontado, tipógrafos (Jury, 2007, p.12). Los mismos nos habla de cómo ha cambiado a tipografía, es decir, esta fue muy diferente antes de la era digital, ya que la tecnología, supuso un cambio no solo en la forma en que se hace la tipografía, sino también quién la hace.

En este mismo sentido, la tipografía puede ser analizada o estudiada desde muchos aspectos, su terminología, su tecnología, sus convenciones aparentemente regidas por normas, o su micro atención a los detalles apenas perceptibles. Este mismo factor, aplica a la transformación del diseño tipográfico propiciado por el papel que ha jugado la tecnología, al individualizar esta actividad, proporcionarle independencia y darle posibilidades de experimentación (Jury, 2007, p.16).

Ahora bien, aun cuando la tecnología haya modificado esta actividad no hay que perder de vista que "La conexión entre tipografía y escritura, es fundamental. La tipografía es una escritura idealizada y adaptada a un

propósito específico. De hecho, la escritura es, en gran medida, el elemento primigenio en todo lo que hace el tipógrafo" (Jury, 2007, p. 24).

Esta idealización fue lo que en principio ligo estrechamente a la tipografía con la imprenta, ya que esta relación facilitaba la instrucción, es decir, la tecnología de la impresión, prácticamente proporcionaba las indicaciones de como utilizarla, evitando información adicional como tipo de impresión o bocetos sobre la fuente que habría de utilizarse.

Y es que si se analiza desde esta perspectiva, la tipografía siempre ha estado ligada a la tecnología, propiciando un debate constante entre los tipógrafos acerca de hasta donde la tecnología los define o delimita. Un hecho innegable es que la tecnología evoluciona y avanza y lo que realmente importa es el grado de control que tenga el tipógrafo, y no solo sobre la tecnología, sino en como la puede utilizar y explotar (Jury, 2007 p.46).

Este grado de control satisface al hecho innegable de que la tecnología digital permite al estudiante poner a prueba las reglas hasta que las destruya por completo, este proceso que no le llevará al estudiante más de unos instantes, debería producir en él un análisis del por qué de esta destrucción, y del por qué debería por lo menos llevarle más tiempo modificar una tipografía y no hacerlo por el simple hecho de poder hacerlo.

Esta destrucción masiva, deja a los diseñadores, artistas o a los profesionales de la tipografía, con un vacío de valores que no les permite distinguir criterios prácticos o estéticos que demuestren lo que es genuinamente bueno o meritorio. En otras palabras, "sin unos estándares, derivados de modelos pasados o presentes, a los que ceñirse no se puede esperar que los tipógrafos generen unos trabajos no ya meritorios, sino intrínsecamente bien fundados" (Jury, 2007, p.43)

Por todo lo anterior se considera que si bien es innegable el hecho de que la facilidad con la que se puede manipular la tipografía en la era digital, puede destruir las reglas que la han acompañado por siglos; como se verá a continuación, el conocimiento de la norma desalentará o al menos podrá reprimir los impulsos de los estudiantes de destruirlas.

La norma de la tipografía

Cuando se piensa en una norma, se piensa en las reglas que determinan el uso correcto de algo; en este caso las normas de la tipografía provienen del ritmo que es crucial y que deriva directamente de las características de una buena caligrafía, esto es, espacios iguales dentro de las letras y entre ellas.

Las primeras convenciones o las que pudieran considerarse más elementales de la tipografía nos las enseñan sin siquiera saberlo en la escuela; en esta etapa, nos enseñan principios simples pero firmes como: presentar palabras, frases y párrafos, distribuir el texto en una hoja de papel, poner énfasis donde hace falta (Jury, 2007, p.10).

Sin embargo, el aprendizaje alrededor de las normas tipográficas no va más allá del conocimiento de estos simples principios, incluso, en aquellas instituciones educativas donde se enseñan oficios u ofrecen preparaciones técnicas, o en escuelas superiores donde su quehacer diario se relaciona directamente con la escritura no se contemplan estas consideraciones; por ejemplo:

Cuando se redacta un manuscrito o se trata de mandar un mensaje, es muy común cometer el error al pensar que si el tipo es grande, su lectura será más fácil, sin embargo, las normas tipográficas señalan que existen límites

con respecto al tamaño mínimo en el que se puede leer eficazmente un tipo.

"El tamaño óptimo para un texto continuo (o corrido) suele estipularse entre 10 y 11 puntos. Pero la noción de "tamaños" estándar con relación al tamaño del tipo resulta bastante absurda, ya que, aunque todos los tipos compartan tamaños de cuerpo, la altura de x de cada uno de ellos es diferente" (Jury, 2007, p.20)

USO	TAMAÑO	NEGRITA	CURSIVA
Referencias de objetos Título de figuras Información de tablas	8	Fuente	Letra
Contenido del artículo Direcciones emails	9	Fuente	Letra
Subtítulos	10	Fuente	Letra
Nombre del Autor	11	Fuente	Letra
Título del artículo	24	Fuente	Letra

49. Normas IEEE para tamaño y tipo de letra en papers

Otro ejemplo de omisiones comunes de estas reglas básicas, se presentan cuando se abusa de fuentes tipográficas dentro de una composición, al tratar de resaltar ideas, generando un efecto contraproducente y poco profesional.



50. Uso de una sola fuente tipográfica.

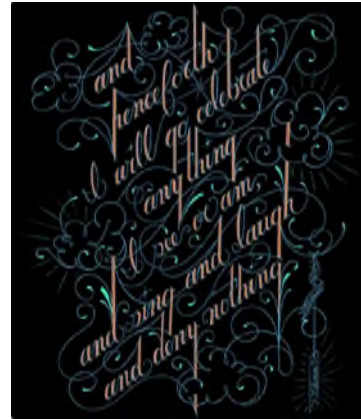


51. Uso de varias fuentes tipográficas.

No menor problema se presenta ante la elección de la fuente tipográfica y su uso dentro de una frase o párrafo, ya que si bien existen muchas fuentes, no todas son legibles y las fuentes originales o creativas no necesariamente lo son.

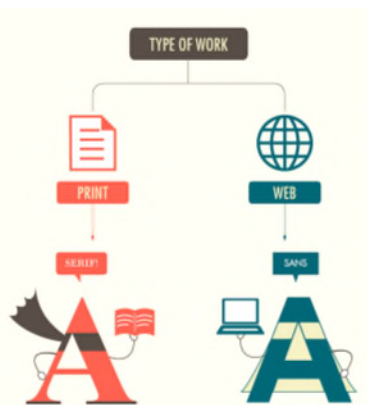


52. Fuente palo seco, buena legibilidad.



53. Fuente creativa, mala legibilidad.

No menos común es el uso y la mala combinación dentro de una composición de tipografías con remates o serif con palo seco o sans serif, ya que si bien esta combinación no es imposible, se tiene que tener mucho cuidado cuando se usan juntas; además, la elección para su uso no es arbitrario, ya que dentro de un texto o mensaje escrito se debe encontrar la fuente óptima para que el texto sea accesible al público que está dirigido.



54. Uso correcto de serif y sans serif.

Es evidente que este conocimiento no todos lo aplican formalmente, sin embargo de alguna u otra manera será utilizado. Como se mencionó el acceso digital y la gran cantidad de especialistas que ahora manejan y analizan la tipografía descubre nuevas formas de aproximarnos a las formas tipográficas, sin embargo en un sentido histórico, el tipógrafo es quién ha sido llamado a encargarse de todo aquello que afecte o modifique los aspectos del texto sobre la página o sobre cualquier superficie, es decir, ya sea bidimensional o tridimensional, aunado a esto, el tipógrafo, tiene por definición que contribuir a la eficiencia de la información o del discurso tipográfico (Jury, 2007 p. 12).

Para que los tipógrafos pudieran realizar, conocer, o aprender estas tareas, comenzaron a publicarse libros que permitieron difundir y normar los procesos relacionados con la imprenta.

Estos manuales en esencia de impresión, incluyen las normas de imprenta, en relación con medidas, composición de páginas y corrección de pruebas, así como la aplicación de las convenciones propias de la impresión a la composición de los textos; además, aunque en menor medida, registran las convenciones de la tipografía y el uso de la lengua escrita. Estos manuales o libros de estilo, están dirigidos a autores, editores, correctores y cajistas de imprenta. Estos documentos, también abordan otros temas como la ortografía y la puntuación. Al final, el objetivo de estos libros era el de estandarizar la solución a los problemas técnicos o gramaticales, además de hacer más eficiente el proceso de composición (Jury, 2007, p.39).

Entre estos primeros manuales de impresión, composición y de estilo se encuentran:

- *Instrucción y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores*, de Paredes Alonso Víctor, 1680. Este libro nos habla de en donde y por quién fue inventada la imprenta, así como

su instrucción en el uso de las cajas y el acomodo de los tipos en ellas. También habla de la ortografía, las reglas de puntuación, la formación de páginas, imposiciones y colocaciones de planas y sus medidas.

- *Mechanik Excercices*, Moxon, 1683. Trata del arte de la forja, ebanistería, carpintería y trabajos de torneado.
- *Hart's Rules for Compositors and Readers at the University Press, Oxford*, 1893. Es un libro de referencia que publicó la Universidad de Oxford con una recopilación de las mejores prácticas y estándares de Horace Hart lo largo de casi tres décadas de empleo en establecimientos de impresión, obteniendo instrucciones de uso sobre el estilo de composición tipográfica, la gramática y puntuación.
- *Modern Printing: a Handbook of the Principles and Practice of Typography and the Auxiliary Arts*, Southward John, 1898. Este libro está dividido en dos volúmenes, presenta en el primer volumen las principales formas de composición tipográfica y en el segundo, su aplicación al trabajo en máquinas.
- *Penguin Composition Rules*, Tschichold Jan, 1947. Este pequeño folleto de cuatro páginas, cuenta con las directrices para la composición de las páginas y la tipografía para editores y compositores. Incluye aspectos como: Composición de texto; Sangría de los párrafos; Marcas puntuación y ortografía; Capitales, versalitas y cursiva; Referencias y notas al pie; folios; etc.
- *Design in Business Printing*, Spencer Herbert, 1952. Este ejemplar se basó en lo publicado en revista *Typographica*, donde se plantean algunos experimentos tipográficos y se habla de la historia del diseño de la Europa continental.

Si bien estos manuales pretendían lograr una práctica consolidada de este oficio, los aspectos esenciales y el uso correcto de la norma para una buena tipografía, se sustentan en el conocimiento que el tipógrafo posee de su

oficio, además de la percepción que es el resultado de la comprensión práctica de las materias primas y de sus características (Jury, 2007, p.40).

Anatomía de la forma tipográfica

Hemos venido hablando de la importancia del conocimiento que en este caso el experto tipógrafo debe tener de la materia prima con la que trabaja. El conocimiento de las características formales que tiene la tipografía o las letras, es esencial para lograr su correcto uso, sin embargo, además de las características formales, es necesario conocer los términos y significados a que aluden. Este conocimiento parecería trivial, sin embargo, el correcto uso de la terminología o argot es esencial para el entendimiento de las partes involucradas en un proceso creativo desde el diseño hasta su producción.

Tipos de letras y fuentes

Para esto partiremos de lo que en el lenguaje común se conoce como Tipo y Fuente, estos términos, los utilizamos comúnmente como sinónimos e indistintamente, restando importancia al termino. Este hecho no es aislado, el uso de estos términos es un fenómeno usualmente universal y es muy complicado que alguna persona pueda definirlos correctamente, esta dificultad se presenta incluso entre diseñadores y tipógrafos (Harris, 2007, p.56)

Pues bien, el significado de estos dos términos es muy diferente, y es que cuando se habla o se hace referencia a, El Tipo, se esta haciendo alusión al grupo de caracteres que comparten un mismo diseño específico, por otra parte, cuando hablamos de la Fuente, la referencia es hacia el medio físico con el que se produce la letra (Harris, 2007, p.56).

En otras palabras y “según explica James Felici en su *Complete manual of typography*, la fuente es como un molde para hacer galletas y el tipo la galleta producida. Por lo tanto, es correcto preguntar ¿que tipo de letra es esta? o bien ¿que tipo de fuente se ha utilizado en esta publicación?, pero no ¿que fuente es esta? en relación con un texto o en pantalla” (Harris, 2007, p.56).

A saber, ante la pregunta ¿qué es una fuente? Podemos decir que: “Es el medio físico utilizado para crear un tipo de letra, por ejemplo, una máquina de escribir, un estarcido, las matrices de una imprenta o un código PostScript”(Harris, 2007, p.57). Y al cuestionamiento de ¿qué es un tipo de letra? decir que: “Es un conjunto de caracteres, letras, números, símbolos y signos de puntuación que comparten un diseño característico”(Harris, 2007, p.56).

Sabiendo lo anterior, el siguiente cuestionamiento es el que resulta de las partes que conforman los tipos de letra, es decir, su anatomía; ya que si bien existen muchísimos tipos, las partes que los conforman son exactamente las mismas; Y aunque puede ser que algunos tipos no contengan ciertas partes, no hay aquellas que se ajusten a solo uno de los tipos.

Anatomía de los tipos

Al considerar todas las características formales o atributos con los que cuentan los caracteres tipográficos, se debe también conocer como es que se le llama a cada parte que lo compone, esto ayuda por una parte a su descripción y por otra a la justificación (Montesinos, 2002).

ÁPICE, Es la punta que se forma en la parte superior de algunos caracteres.



ASCENDENTE, Parte de las letras de caja baja que supera por arriba el ojo medio.



ASTA O FUSTE, Trazo que define la estructura básica de la letra



BRAZO, Trazo horizontal o diagonal que surge de una vertical.



BUCLE, Trazo curvilíneo



COLA, Prolongación inferior de algunos rasgos.



CONTRAPUNZÓN, El contorno interior de un trazo cerrado



CUELLO, Línea que une los dos ojales de la g minúscula



DESCENDENTE, Parte de las letras de caja baja que supera por debajo del ojo medio.



ESPOLÓN, Final de un trazo que no termina en remate, sino en una pequeña proyección de un trazo.



LÁGRIMA, Final de un trazo que no termina en remate, sino en una forma redondeada



REMATE, La pequeña lengüeta a final de las astas de una letra



OJAL, Línea que forma la curvatura en la parte superior e inferior de la g minúscula



OREJA, Pequeño rasgo terminal que se añade al anillo de algunas letras como la g.



TRAVESAÑO, Línea horizontal que cruza por algún punto el trazo principal.



VÉRTICE, Punto de unión entre dos astas inclinadas.

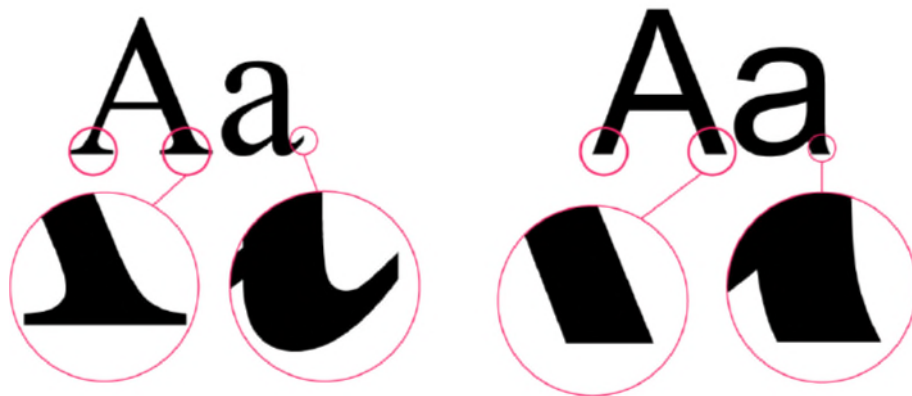


Terminología

Las palabras o expresiones a que nos referimos en torno a la tipografía, tienen su origen en el sector de la impresión, ya que para la composición de textos tiempo atrás era necesario referirse a datos muy específicos; de esta manera es que estos términos fueron desarrollados. Aun con el paso del tiempo y pese a que la tecnología y técnicas de composición han cambiado, los términos se siguen usando, ya que aún se necesita una comunicación precisa para otorgar características a las composiciones textuales. Por esto es que la mayoría de estos términos siguen siendo vigentes y su uso es muy habitual (Harris, 2007, p.62). A continuación se muestran algunos de ellos.

Serif/Sans serif

Los tipos de letra estándar comúnmente se dividen en dos categorías principales: con serifa o sin serifa; por lo que cuando se habla de la serifa en un tipo, hace referencia a aquellos que cuentan con líneas transversales en los extremos de sus astas, a estas líneas, también se les llama remate o gracia. Por el contrario, los tipos sin serifas no tienen este tipo de remates.



55. Ejemplo: *Serif v/s Sans serif*

Estas líneas que a menudo son imperceptibles, nos sirven como un auxiliar para poder reconocer un caracter y para facilitar la fluidez de la lectura, puesto que estas pequeñas líneas, dirigen la vista por la página, hecho por el cual estas fuentes son consideradas más fáciles de leer. Por el contrario, las fuentes o tipos sin serifa, de líneas puras, son considerados más modernos (Harris, 2007, p.62).

Caja de composición

La caja de composición hace referencia al bloque de metal donde se montaba la letra en los tipos metálicos, y es la que marcaba los espacios entre los caracteres, de manera que este evitaba que chocaran al montarlos.

En el caso de los tipos digitales, se sigue utilizando una caja invisible que rodea a los caracteres digitales. De esta manera, se dota al texto de un mayor equilibrio. en la composición digital, el espacio entre las letras se puede aumentar o reducir mediante procesos llamados interletrado o Kerning. Al mismo tiempo, el Tracking se utiliza para ajustar el espacio entre los caracteres y el espaciado de las palabras se utiliza para ajustar el espacio existente entre ellas.



56. Ejemplo: Kerning y Tracking

Interlineado

El interlineado es un término que se remonta a la impresión de metal en caliente, y se refiere a las barras de plomo que se insertan entre las medidas del texto para espaciarlo de forma homogénea. Por ejemplo, se especificaba un tipo de 36 puntos con un interlineado de 4 puntos (imagen). Hoy en día, el interlineado hace referencia al espacio entre las líneas en un bloque de texto. Dado que las cajas de composición PostScript se espacian electrónicamente, por regla general se utiliza un tipo de 36 puntos con un interlineado de 40 puntos, ya que el interlineado expresa la distancia que existe entre la línea de base y la siguiente línea de base, en lugar del espacio real entre las líneas del texto.



57. Ejemplo: interlineado

Líneas base

Es la línea imaginaria donde se sientan todos los caracteres a excepción de aquellos que están redondeados y que caen por debajo de ésta. La “O” por ejemplo es uno de estos caracteres y dependiendo del tipo, la línea base puede variar, ya que su posición se fija a un tercio de la línea ascendente del cuadratín en el que se halla la letra (Montesinos, 2002).



58. Ejemplo línea base

Mayúsculas y minúsculas

Cuando escribimos, nos hemos acostumbrado a utilizar los términos, mayúscula y minúscula, dando a las primeras un aspecto más formal o serio, pero no existe expresamente una diferencia connotativa al respecto.

Las letras mayúsculas, también son conocidas como de caja alta o capitales y las minúsculas, son las letras de caja baja; para estas, no existe un factor específico que distinga su uso, y no todos los tipos de letra constan de los dos tipos de caracteres, hay algunos que son exclusivamente de caja alta y otros de caja baja. Ambas formas funcionan igual de bien cuando son correctamente utilizadas, en el contexto y modo apropiado.

Una vez que hemos explorado los aspectos que revelan el paradigma de la forma tipográfica, es necesario conocer la significación que en su conjunto ofrece al lector y como a partir del código interactúa para transmitir su mensaje.

El código del lenguaje escrito

Anteriormente hemos hablado de la significación polisémica que enfrenta la tipografía, aquella que proviene de su función semántica ligada al lenguaje y la comunicación, y su función estética atribuida al carácter formal de la letra, esta doble naturaleza tiene un componente estrictamente lingüístico y otro gráfico, estos aspectos determinan su edición y los aspectos que comprobarán las decisiones tipográficas para algún trabajo.

Por lo anterior, decimos que la letra no sólo es portadora de un mensaje lingüístico, sino que hace uso del grafismo para representar características metalingüísticas. Esto último liberaría a la letra de su estatus tradicional

como forma visual del lenguaje, para darle un carácter de imagen produciendo un mayor impacto en el lector a través de la forma (Sesma, 2004, p.39). La liberación subyace a la desvinculación semántica de la letra para darle una autonomía expresiva, hecho que podemos observar cuando nos enfrentamos visualmente a un texto y si hacemos a un lado su función portadora, podemos distinguir diferentes estadios plásticos.

A saber, si observamos un alfabeto como un conjunto de signos, distinguimos su individualidad formal y unidad estética, al mismo tiempo que los diferenciamos como parte de un código; sin embargo, al adquirir personalidad comunicativa gracias a connotaciones plásticas o visuales, también se les puede percibir como formas abstractas autónomas sin dejar de lado el sentido intrínseco de un sistema lingüístico, de ahí podemos ver un texto como si fuera una imagen, facilitándonos la posibilidad de afrontar al texto desde el esplendor del lenguaje o a partir de la separación semántica y literaria que da la posibilidad de apreciar a la tipografía como un elemento icónico (Sesma, 2004, p.55).

En su conjunto, los textos como un código sólo existen en razón de ser reconocidos como parte de la lengua en nuestra concepción de lenguaje y sometido a la evolución y perfeccionamiento de la lingüística, desarrollando un tejido de significantes mediante la grafía compleja de la práctica de escribir (Barthes, 2009, p.123), de esta manera, se puede llegar al límite de las reglas de enunciación escritas mediante el texto.

En este sentido, apunta Roland Barthes que el texto se aborda y experimenta en relación al signo, ya que su campo es el significante (Wallis, 2001, p.171) y su estructura informacional depende de la escritura y la palabra como un mensaje lingüístico donde subyacen sus significantes y de los cuales de acuerdo al contexto el lector determinará el mensaje

(Barthes, 2009, p.35); además, es plural ya que la diversidad de los significantes que lo entretienen pueden circular y cruzarse.

El texto además, es una red que se entiende a partir de una combinatoria sistemática, que sin embargo es posible romper; también y como último acercamiento al texto, se encuentra el placer, ligado al goce, apelando al dominio y pertinencia del significante, logrando “si no la transparencia de las relaciones sociales, al menos logrando la de las relaciones lingüísticas: es el espacio donde ningún lenguaje domina sobre otro, donde los lenguajes circulan”(Wallis, 2001, p.174). De esta forma el texto restituye al lenguaje y a la palabra, de tal manera que legitima la práctica de la escritura.

Capítulo III

Digitalidad de la tipografía

La era digital supuso para los diseñadores y la tipografía grandes avances en materia de formación, pues con estas nuevas herramientas se gana mucho tiempo para la producción gráfica. No obstante a estos avances, también se tienen consecuencias negativas, como la pérdida de valores y metodologías que habrían podido guiar a los diseñadores contemporáneos, enfrentando un vacío conceptual. Sin embargo, este vacío encuentra en otras teorías como las posestructuralistas del lenguaje, un espacio para una nueva concepción de la escritura. Esta idea se basa en que la representación absoluta del alfabeto, es afectada directamente por la generación de la tipografía (Sesma, 2004, p.186).

Es debido a esto que se dice que las nuevas tecnologías facilitaron el proceso de deconstrucción del texto y de esta manera, estas teorías pudieran refundar las categorías significativas de la tipografía; así, y de esta manera, tratar que estas funcionen de formas diferentes deshaciendo el orden estructural donde la propia desorganización conlleva a la significación.

Por otra parte, las nuevas generaciones de diseñadores poseen capacidades digitales superiores a partir de que las nuevas escuelas y maestros que

entendieron al diseño como simple técnica y capacidad para manejar los nuevos programas a los que ahora cualquiera puede acceder. Sin embargo, esta tecnificación, dirige al diseño hacia una enseñanza iletrada y a la pérdida de la teoría del diseño, favoreciendo la formación tecnológica frente a la intelectual (Sesma, 2004, p.191).

De esta manera, quedó atrás el vínculo de la tipografía con la imprenta, donde la tecnología de impresión conducía al diseñador a manera de instructor; propiciando que los diseñadores perdieran el contexto de una comprensión más profunda de la tipografía, ya que la formación y producción dentro de la imprenta proporcionaba las indicaciones de como utilizarla correctamente.

Aunado a esto, la tecnología digital, con sus opciones "copiar", "deshacer" y "guardar como", permite al diseñador y al estudiante de tipografía, poner a prueba las indicaciones y reglas de utilización hasta que acaba por destruirlas en cuestión de minutos, sin embargo, para este alumno, hacer el análisis del por qué de esta destrucción, le llevó algo más de tiempo, ya que al carecer los diseñadores y tipógrafos de criterios y estándares sobre los valores prácticos y estéticos de la tipografía, se hace muy complicada la distinción entre lo bueno o decoroso y lo incorrecto. De tal suerte y como se dijo anteriormente, no se puede esperar que bajo estas circunstancias, los diseñadores o tipógrafos puedan generar trabajos ni dignos, ni bien fundamentados (Jury, 2007 p.43).

Sin embargo, es un hecho innegable que la tipografía siempre ha sido acompañada de la tecnología, desde los tipos móviles hasta las computadoras. Sin embargo, constantemente se discute entre los diseñadores y tipógrafos, el alcance de la tecnología en su quehacer y de que manera es que esta los determina o es determinada por ella.

Y es que si bien la tecnología no deja de cambiar, lo realmente importante, en este punto es que el diseñador tiene el control y no precisamente sobre la tecnología, sino sobre el uso que le da en su puesto de trabajo. Para los diseñadores tipógrafos, el proceso artesanal del diseño tipográfico y la tecnología no están peleados, por el contrario deberían ser inseparables. Aún así, no se puede negar que la tecnología informática ha supuesto un cambio en las metodologías de trabajo y que estas han hecho pesimistas a algunos, que argumentan que el oficio ha sido apartado del diseño. Sin embargo, la tecnología no diseña a la tipografía por si sola, es necesario un operador con inteligencia creativa (Jury, 2007, p.46).

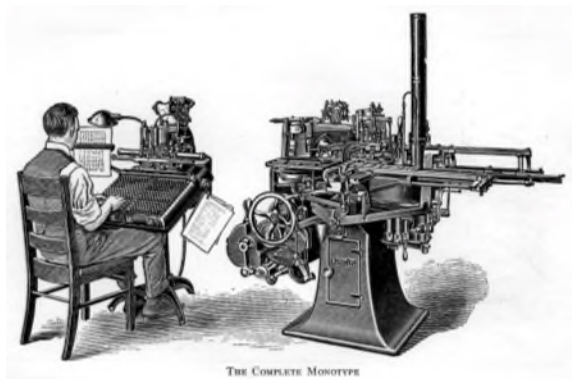
No hay necesidad de que la tecnología reste oficio a la tipografía; también las tecnologías previas fueron usadas como excusas para dejar caer en desgracia el oficio tipográfico. Sin embargo, la computadora es una herramienta especialmente flexible y responsable, por lo que se pudiera comenzar a hablar de la tipografía en términos de un oficio informático (Jury, 2007, p.47). La computadora es la última herramienta que tenemos a la mano para crear tipografía, sin embargo, no se entendería su uso dentro del diseño tipográfico si nos olvidamos de la tecnología que la precede y de los desarrollos que moldearon las formas tal y como las conocemos hoy.

De la madera y el plomo a lo virtual

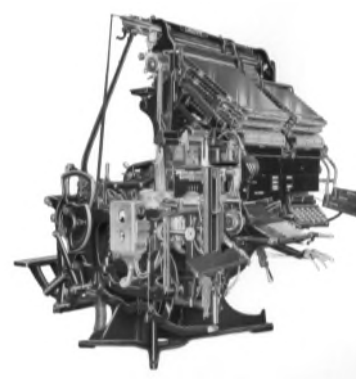
La transición de los tipos móviles a la tipografía digital ha tenido diversas etapas, todas ellas han dejado su marca en la forma en que la concebimos hoy, y es por eso que conocer las implicaciones o los ámbitos donde se desarrollaron, dará firmeza a la percepción de lo que ahora se conoce como tipografía digital; de esta manera, y brevemente mencionaremos los procesos tecnológicos por los que ha transitado la tipografía desde que se crearon los tipos móviles hasta la desmaterialización de estos.

Después de Gutenberg, los tipos móviles tuvieron sus años de bonanza, sin embargo, la tecnología nunca estuvo ajena a la tipografía y era inevitable que las prácticas de producción empezaran a cambiar. El primer proceso, mencionado anteriormente, es el que consistió en grabar matrices donde se fundían los tipos, este proceso estaba acompañado de una máquina que en su momento supuso una revolución en materia de composición de textos; el Linotipo. Este sistema, daba la oportunidad de crear tipos en donde todos los caracteres aparecían en una sola línea, lo que permitía estandarizar el proceso de producción (Catopodis, 2014, p.52).

Después del Linotipo, llegó el Monotipo, el cual podía producir caracteres de hasta veinticuatro puntos; esta nueva máquina, funcionaba mediante un teclado y un dispositivo de salida. En principio, el teclado cuando era presionado, hacía perforaciones en una cinta de papel que era interpretada por el dispositivo de salida para fundir las letras de manera separada para luego componer los textos.



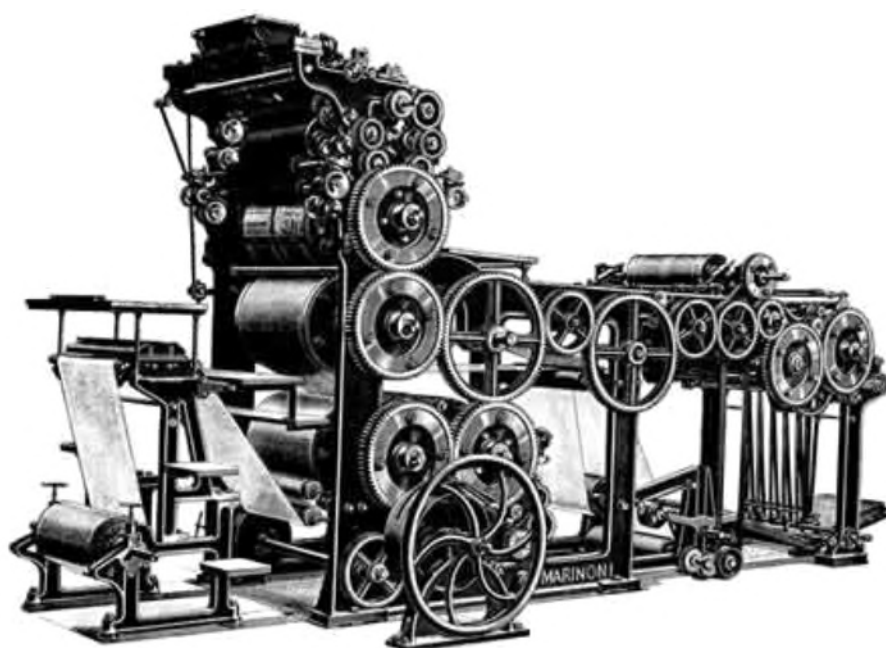
59. Monotipo



60. Linotipo

Estas dos máquinas, revolucionaron la historia de los periódicos, debido a la rapidez de la composición ya que la cantidad de noticia se pudo incrementar al mismo tiempo que se aumentaban el número de páginas, que hasta ese momento no superaban las 8 diarias (Catopodis, 2014).

Otro proceso, de igual forma mencionado anteriormente, también se posicionó en la producción de impresos. El Offset, es una técnica que se deriva de la impresión litográfica, solo que a diferencia de las otras máquinas, este lo hace de forma indirecta, ya que utiliza una plancha emulsionada transfiriendo la imagen a un rodillo y luego al papel. Este proceso es el primero que no requiere de los tipos móviles o de que tengan relieve, de tal suerte que se podría decir que el principio de la desaparición del signo tipográfico como un objeto material, se debe a esta técnica.



61. Máquina offset rotativa

Un proceso que no participaba de los medios de impresión masiva, sino que se aplicaba a la escritura, fue: la máquina de escribir, esta nueva máquina portátil, fue de gran utilidad y tomó una significativa aceptación entre quienes escribían para los periódicos, pero no solo ellos aprovecharon sus beneficios; notarios, académicos, secretarías y público en general, pudieron acceder a este instrumento; Incluso, derivó en una asignatura de especialización en algunas escuelas o institutos (Catopodis, 2014, p.55).



62. Máquina de escribir Underwood n.º 3 de carro ancho, fabricada en 1929 con teclado español.

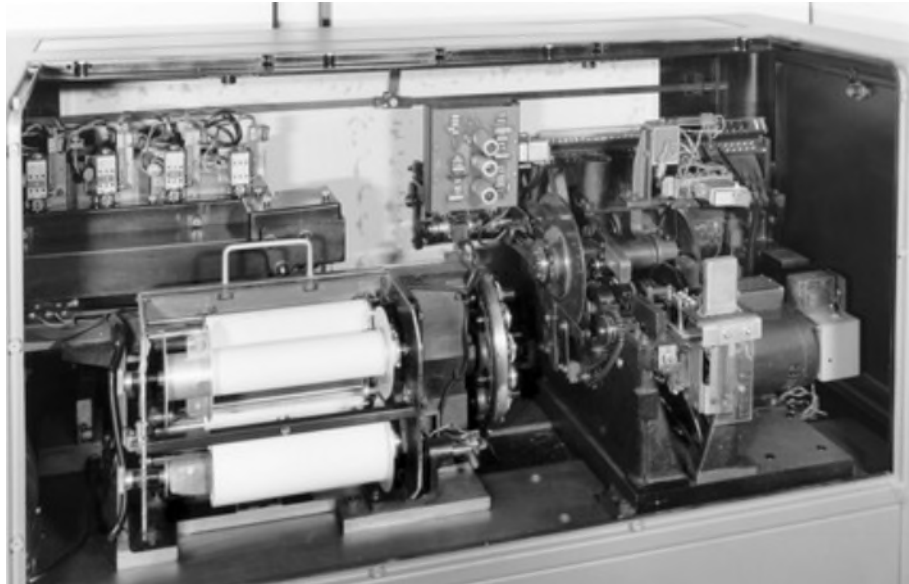


63. Máquina de escribir de comienzos de la década de 1960.

En lo referente a la tipografía la máquina de escribir, ofrecía un modo espaciado a todas las letras, democratizando la composición de los textos y dando lugar a manuales que dictaban el correcto uso y formalidades para la escritura. Sin embargo, las convenciones de los manuales de mecanografía fueron de poco interés para los tipógrafos. No obstante, y unos años después, cuando la tecnología digital comenzó a hacer uso de software de autoedición, la influencia de los manuales de mecanografía aumentó considerablemente (Jury, 2007, p.56) y hasta entonces las convenciones de la mecanografía resultaron de mucha utilidad para usar estos nuevos softwares de auto edición, usándolos para dejar atrás aquellos errores que se cometían en agravio de las convenciones del texto impreso por la falta de conocimiento o por las limitantes técnicas que ofrecían las máquinas de escribir hasta ese momento.

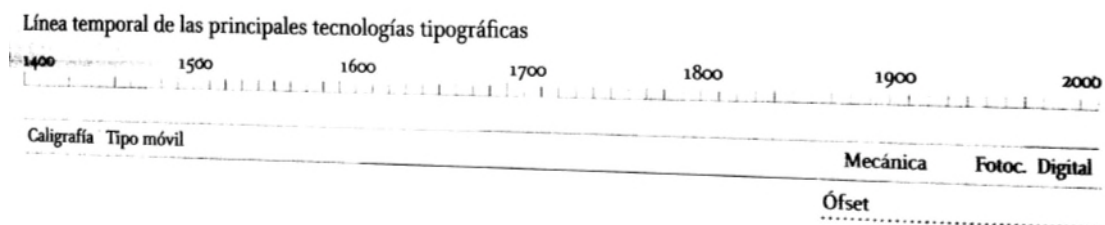
Antes de seguir con los software de auto edición, nos detendremos en otro proceso que tuvo lugar a mediados del siglo XX: la fotocomposición. Este sistema, producía textos mediante el proceso fotográfico, y constaba de un cilindro que mientras giraba, sujetaba la película con las letras en negativo y al mismo tiempo pasaba entre una lámpara y el papel foto sensible, de tal manera que cuando la letra se posicionaba en el lugar correcto, un flash fijaba la imagen tipográfica en el papel (Catopodis, 2014, p.67).

Cuando se desarrolló la foto composición, esta nueva tecnología permaneció circunscrita, en su mayor parte, al ámbito de la imprenta, de modo que muchos teclistas de las Linotype y las Monotype se limitaron a adaptar sus conocimientos y sus habilidades tipográficas a la nueva tecnología.



64. Máquina de Fotocomposición: Lumitype.

Después de estas máquinas, las computadoras comenzaron a introducirse en el mundo tipográfico dejando una pérdida de saberes acumulados durante siglos de tipografía corpórea, dando paso a la era digital. Estos cambios nos permiten observar de una mejor manera los tres estadios según la clasificación de Donald Knuth de la tecnología tipográfica. "1) *la metalúrgica*, que se inicia con los tipos móviles de metal; 2) *la óptica*, basada en el uso de la técnica fotográfica para la composición de textos, y 3) *la digital*, basada en las ciencias de la computación"(Catopodis, 2014, p.72).



65. Línea del tiempo de la tipografía

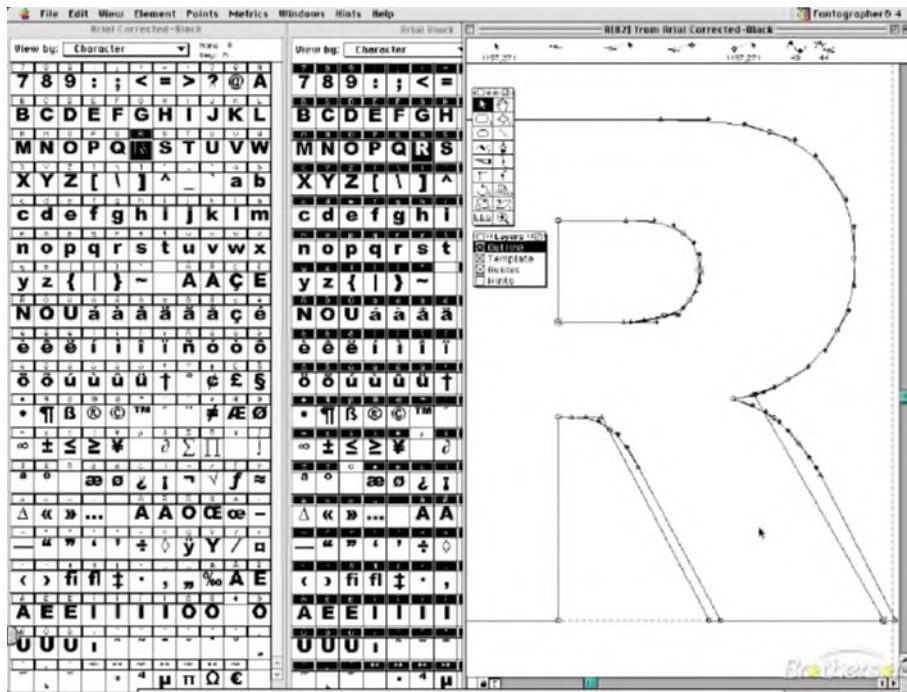
La democratización tipográfica

El sistema alfabético, puede ser considerado como uno de los más claros consensos sociales que ha alcanzado el hombre de occidente, que como se mencionó fue evolucionando hasta culminar con la imprenta en Europa. Este código, tiene un grado de estandarización incuestionable y la imprenta y los tipos móviles fueron los que lograron legitimar la forma gráfica de los signos del alfabeto (Catopodis, 2014, p.59.)

En el pasado, la tipografía era una actividad especializada que requería una enorme dedicación pues entre otras actividades efectuaban las fundiciones de tipos (Harris, 2007, p.166). Sin embargo, el desarrollo tecnológico como la presencia de las computadoras, la tecnología laser y los paquetes de software, han liberado el diseño y el desarrollo de fuentes tipográficas, al mismo tiempo que han reducido las barreras que restringían su uso a un pequeño grupo de tipógrafos profesionales. Esto es, que un diseñador, puede producir un tipo para un proyecto, sin tomar en cuenta las normas tipográficas tradicionales, ya que esta actividad puede ser solo una parte del proyecto.

Pero, ¿donde da comienzo esta llamada democratización?. Con las primeras computadoras, se modernizó el proceso de fotocomposición, realizada como ya se comentó, por medio de tipos móviles o con máquinas especiales para este fin conocidas como linotipos y monotipos. A la par de las nuevas interfaces de las computadoras personales, se crearon nuevos programas como el Fontographer, que permitía la personalización de los tipos de letra. Este software, pasó a estar al alcance de todos, permitiendo manipular y remodelar las fuentes existentes. Práctica que ocasionó que, las fundiciones tipográficas tradicionales se pusieron en alerta, ya que había una

preocupación por la entrada en el mercado de las fuentes que por sus concepción resultarían de bajo costo. Temor que se vio menguado a la postre, pues aun con estas nuevas tecnologías, la creación de nuevas fuentes tipográficas involucraba una enorme cantidad de trabajo (Harris, 2007, p.49).



66. Fontographer 4

El crecimiento sin comparación de las computadoras personales y del desarrollo de nuevos software hizo más sencillo el oficio del diseño tipográfico, además de favorecer la creación de las llamadas fundiciones tipográficas digitales. Tal es el caso de la fundición conocida como T-26, que fue fundada por el diseñador gráfico Carlos Segura, quién asegura que algunas fuentes son tan decorativas que constituyen casi obras de arte que explican una historia que va más allá de las palabras (Harris, 2007, p.50).

En este sentido, la democratización adquiere otro carácter, ya que la tipografía transgrede su orden lingüístico apropiándose de otros atributos

gráficos como la jerarquía, el color, la textura, etc. que le ofrece esta facilidad de manipulación exaltando algo más que las palabras.

Algunos de estos usos son:

La Jerarquía, donde la importancia relativa de los elementos es remarcada para resaltar de manera jerárquica y sin ambigüedades el texto.



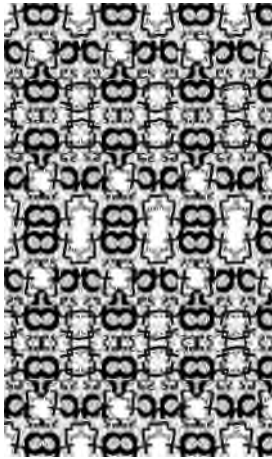
67. Ejemplo: Izquierda Diseño sin jerarquía, derecha Diseño usando jerarquía.

El color, puede ser combinado de múltiples maneras para mejorar el efecto visual de una composición, y en la tipografía, los grosores, alturas de la x, estilos y remates son diferentes, afectando el grado de cobertura del color.



68. Tipografía Pantone, Marc Alcock.

El tramado, sobre impresión y calado, aluden a la superposición de tintas, de manera que se puedan presentar diferentes efectos.



69. Trama tipográfica,
diseño, FADU UBA, 2010



70. Ejemplo: sobreimpresión y calado

Las Rejillas, pueden utilizarse como elemento base para crear una tipografía que forme parte de una composición a manera de matriz.



71. Cartel: Nonpareil, 2010



72. Cartel: Andrew Ackroyd,
2008

La legibilidad y facilidad de lectura para la tipografía debería ser esencial, sin embargo, los caracteres pueden llegar al límite de serlo y también comunicar un mensaje.



73. Grunge Font

La textura, como parte de una estructura visual toma a la tipografía como elemento gráfico para añadir elementos informativos al mensaje.



74. Peter & Paul & Leeds College OF Art

Los tipos utilizados como imágenes, son aprovechados para transmitir más información a través de su representación formal, creando una imagen visual con ellas.



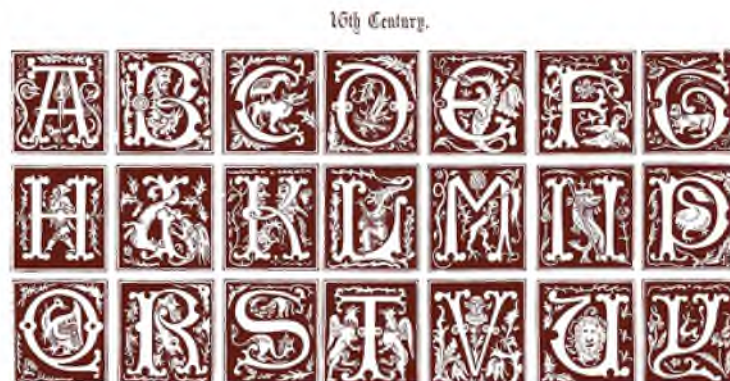
75. Webb & Webb, Robin Simon LLP.

La escala tipográfica, se limita regularmente por el tamaño de la página, sin embargo, esto ya no es pretexto para que se reproduzcan en grandes dimensiones.



76. Peter & Paul & Leeds College OF Art

La apropiación toma los elementos representativos de una cierta época o movimiento para encasillar o denotar cierto estado, entorno o significado.



77. Tipografía, 16th Century Gothic. La tipografía gótica, se ha apropiado por su uso y carácter de una connotación formalista e histórica.

Al final podemos tener diferentes perspectivas de la democratización tipográfica primero la referida a la amplia disposición de la herramienta en cuanto a producción de tipos y para el diseño tipográfico, luego tal vez, la

que alude a la diseminación de la tipografía entre las masas, y por último aquella que la sitúa como un campo abierto a las posibilidades de uso.

En el primer caso, no podríamos asegurar el término, ya que tendríamos que abogar por software de código abierto; en el segundo, y ante la falta de que algún diseñador o escritor hubiera realizado un desarrollo notable de este periodo, tampoco se podría afirmar; por lo que la democratización de la tipografía debería aludir a este término en canto a su poética formal y el meta lenguaje que incorpora en su actividad expresiva.

¿Qué es una tipografía digital?

Cuando se piensa en tipografía digital, se piensa en aquella que cuenta con las características modulares que argumentaban el diseño a base de repetición para el aprovechamiento de la resolución de las primeras computadoras (Sesma, 2004, p.198). Esta idea de tipografía modular, se tiene también gracias a las impresoras de matriz de puntos , ya que en esta la tipografía se imprimía mediante una trama de puntos, misma que se definía mediante una tabla métrica de la fuente, que estaba contenida en la propia impresora (Catopodis, 2014, p.73).

Debido a las características de estas primeras computadoras, se requirió de la creación de nuevas fuentes que pudieran garantizar su legibilidad, hecho que se pudo concretar hasta que el mundo de las computadoras personales se vio revolucionado por Macintosh, cuando creó para sus programas, presentaciones con interfaces gráficas fáciles de usar que, a diferencia de IBM, ocultaban las operaciones de procesado de la vista del usuario. De esta manera, la producción de tipos que anteriormente se realizaba por compondores profesionales, pasó a estar bajo el control de los diseñadores, tanto aficionados como profesionales (Harris, 2007, p.48). De

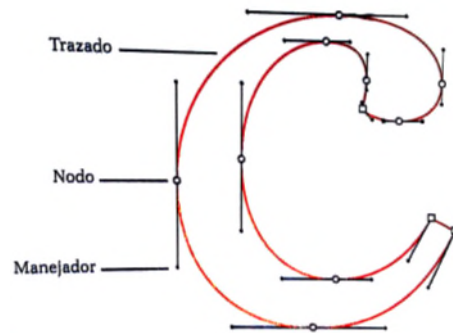
esta forma, con la aparición de las computadoras y las impresoras láser en la década de los ochenta, los procesos artesanales de los diseñadores fueron desapareciendo substituidos por una mayor capacidad de experimentación.

Pero fue hacia finales de 1983 que se desarrollo el lenguaje de descripción de página como punto de unión entre la computadora y la impresora: PostScript, se convierte en el lenguaje estándar para cualquier dispositivo de composición tipográfica e impresión (Kinross, 2008, p.190). Ahora bien, la tipografía digital como la concebimos hoy en día, se conforma por archivos de datos que proporcionan la información de nodos, trazos, ubicación, métrica y todo lo que visualizamos en la pantalla. Todos estos datos son de suma importancia para realizar funciones como completar líneas, dar espacio entre palabras, ubicar cada signo en el lugar preciso (Catopodis, 2014, p.79). Toda esta información es leída por un interprete llamado rasterizador, que se localiza en el sistema operativo de la computadora y hace visibles las formas tipográficas en pantallas, impresoras o cualquier otro dispositivo.

A saber, dentro de la tipografía digital, encontramos en cuanto al diseño tipográfico dos formas de aproximación. Por una lado se encuentra la tipografía basada en mapa de bits, que se conforma por una estructura reticular de pixeles, que se regenera cada que se escala o aumenta el puntaje de la fuente. Este sistema demanda del diseñador, la producción de distintas fuentes dependiendo de la resolución y el tamaño. La otra alternativa, es la producción de tipografía basada en vectores, que se genera trazando outlines de líneas y curvas Bézier (llamadas así por el modelo basado en coordenadas de Pierre Bézier), que se conectan por nodos que son manejados por puntos de control. Estas fuentes pueden ser escalables y el trazo es el mismo, de manera que puede ser utilizado con texto de cualquier tamaño (Catopodis, 2014, p.82).



78. Tipografía basada en mapa de bits



79. Tipografía basada en vectores

Básicamente la tipografía digital se concentra en estas dos formas y es mediante este proceso que se da la desmaterialización definitiva del signo tipográfico, y con este, la era digital pierde mucho del conocimiento acumulado durante siglos de la práctica tradicional que no pudo ser trasladada a este nuevo ámbito de comunicación gráfica, sin embargo, todas las limitaciones técnicas de los inicios digitales, dieron lugar a una nueva estética pixelar, que identifica de manera original a una época, y que poco a poco y ante la recuperación del aprendizaje ha incorporado saberes que detonan nuevos medios de producción incorporando el entorno digital.

A continuación mostraremos algunas fuentes digitales creadas recientemente a partir de software de computadora, y otras que si bien ya están digitalizadas, fueron creadas en principio de la forma tradicional; de esta manera podremos advertir y diferenciar la llamada nueva estética digital, y así, podremos juzgar las virtudes estéticas, alcances y funciones de las fuentes tipográficas cualquiera que sea su origen.

Fuentes tipografías digitales:



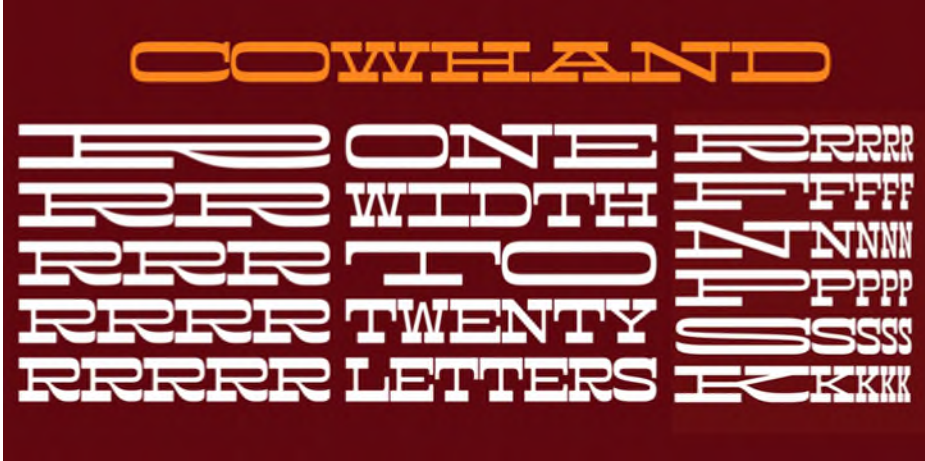
79. Blend, Sabrina Mariela López, 2015

La tipografía Blend, creada en el 2015 por Sabrina Mariela López, es una tipografía casual que basa su diseño en metáforas con elementos visuales de panaderías y tiendas de café. Es un tipo abierto, legible que permite pintar sus líneas de un color y sus interiores de otro, ofreciendo versatilidad para su uso como en logotipos, revistas, libros, menús para niños, invitaciones, boda / tarjetas de felicitación, envases, etiquetas, etc.



80. Corporate, Latinotype Team, 2015

Corporate, es una fuente serif, creada en 2015 por el equipo Linotype Team. Esta tipografía, tiene rasgos muy distintivos, lo cual le da carácter y personalidad. Por sus características, puede ser utilizada en titulares o cuerpo de texto y en distintos tamaños, ya que tiene muy buena legibilidad, lo que la hace ideal para su uso en manuales de identidad corporativa, revistas, libros, papelería membretada, etc.



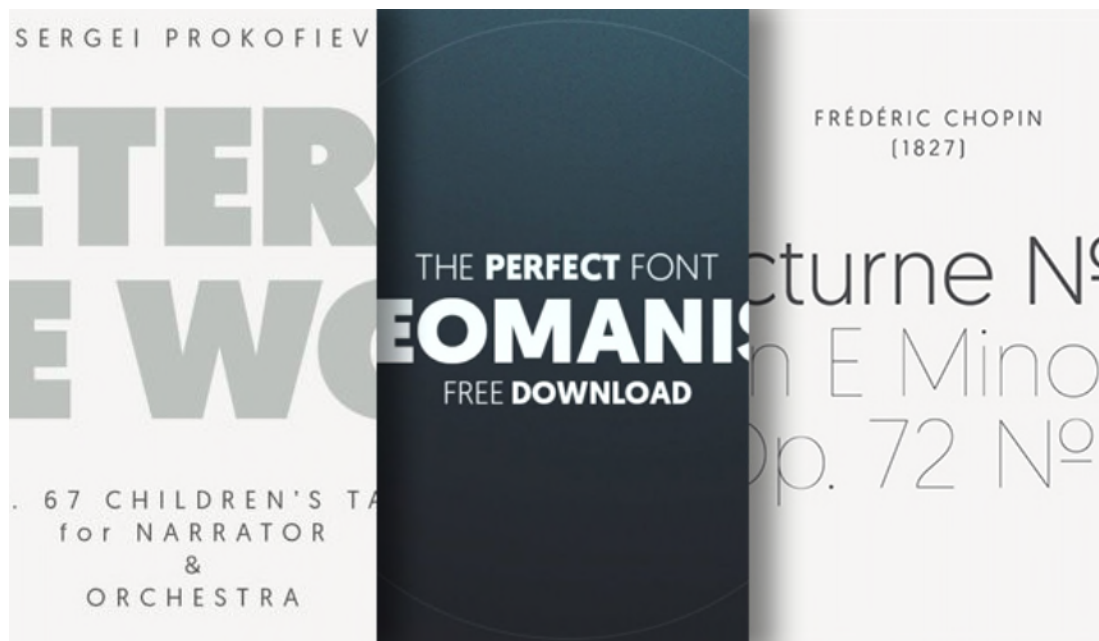
81. Cowhand, Toshi Omagari, 2015

La tipografía Cowhand, fue creada por Toshi Omagari en 2015, esta fuente, mantiene las palabras en un ancho específico, y dependiendo del número de letras, se definirá la anchura de cada una, por lo que, en palabras con muchas letras pierde legibilidad por la compresión. Este diseño está inspirada en la impresión de bloque occidental, por lo que es común su uso en encabezados o titulares y no en cuerpos de texto.



82. Mitti Mostro, Pieter van Rosmalen, 2015

Pieter van Rosmales, creo la fuente Mitti Mostro en 2015, y esta basada en tipos pesados pero concebida de una manera mas audaz. Tiene varias sub familias que se pueden superponer para lograr diferentes efectos y variantes. Su interlineado es muy compacto y sus ascendentes y descendentes son muy cortos, lo cual la hace ideal para su uso en carteles, pancartas, camisetas, pegatinas, signos, tazas, etc.



83. Geomanist, Atipo, 2015

Creada en el despacho español Atipo en el 2015, la fuente sans-serif Geomanist tiene un diseño contemporáneo, que combina las formas geométricas y el trazo humanista, destacando su limpieza y elegancia. Los 18 estilos de esta fuente le dan versatilidad para su uso, ya que estos van de lo elegante y delicado, a la fuerza y el peso, ofreciendo una lectura clara y balanceada. Ideal para encabezados y cuerpos de texto.

Fuentes tipografías tradicionales, digitalizadas:



84. Didot, Firmin Didot, 1783

Diseñada por Firmin Didot en París en 1783, la familia tipográfica Didot, define las características de la tipografía moderna. Fuente de estilo romano con tallos en líneas sumamente delgadas y con remates en línea recta, las cuales caracterizan a las fuentes romanas modernas y que se usaban muy comúnmente en los tipos de metal. Aun digitalizada, esta tipografía conserva todas las características que la hacen ideal para su aplicación en libros o cualquier otro tipo de texto.



85. Frutiger, Adrian Frutiger, 1968

Fuente tipográfica que en un inicio creó Adrian Frutiger para ser usada en gran escala en el aeropuerto Charles de Gaulle en París. La familia Frutiger, es una fuente sans-serif que no es estrictamente geométrica, pero conserva rasgos humanistas que por su diseño se reconoce rápidamente; esta distinción hace que esta fuente tipográfica sea ideal para su uso en señalizaciones o trabajos de visualización, sin embargo su forma acogedora, facilita su uso en escala más pequeña como cuerpo de texto en revistas y folletos.



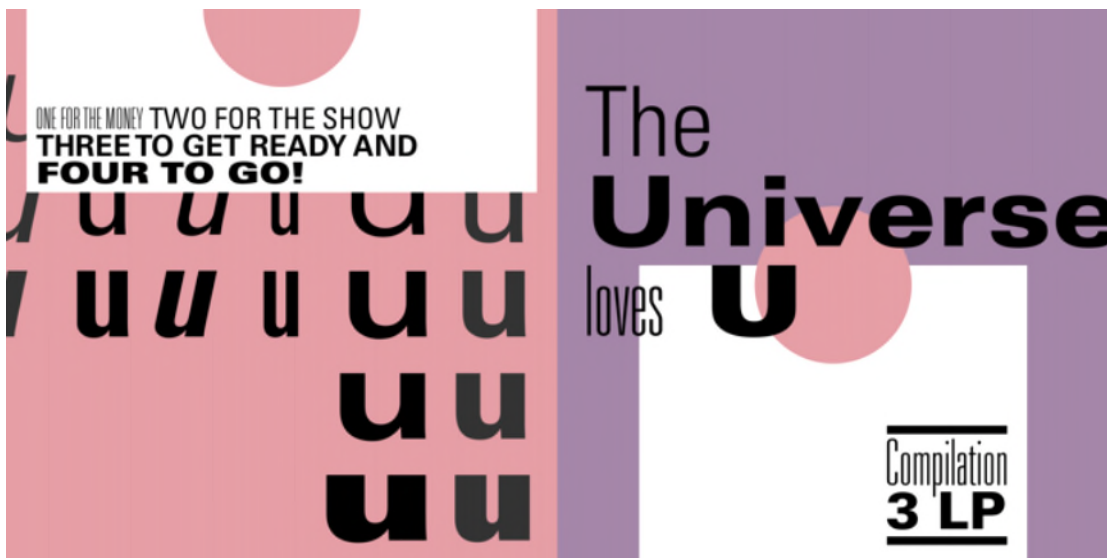
86. Helvetica, Edouard Hoffmann, Max Miedinger, Matthew Carter, 1957

Inicialmente conocida como Neue Haas Grotesk, fue diseñada en 1957 por Miedinger para la Haas'sche Schriftgiesserei (Haas Type Foundry) en Suiza. El nombre fue cambiado a Helvetica cuando se volvió a trabajar el diseño de la fuente para Linotype GmbH en Frankfurt, por lo que una vez aprobado el diseño, se convirtió rápidamente en la fuente sans-serif más popular en el mundo, incluso, relegando a la fuente Futura. La tipografía Helvetica, está diseñada con variantes condensadas, extendidas, así como pesos ligeros y extremos que se adaptan a cualquier situación de uso.



87. Serifa, Adrian Frutiger, 1967

Creada para la fundición Bauer en 1967, Frutiger, tomó las formas de las letras sans-serif añadiendo remates rectos, haciendo de esta una tipografía egipcia. Generalmente este tipo de remates rectos y tipos de bloque, son de difícil lectura en el texto, sin embargo las serifas de tipo humanista, equilibran su aplicación gráfica, pudiéndose utilizar en titulares, subtítulos o logos corporativos.



88. Univers, Adrian Frutiger, 1957

Creada en 1957, para la tipografía Univers, Adrian Frutiger impuso una estricta disciplina en todos sus elementos para que esta fuente concordara con los tipos de fundición y fotocomposición, de manera que cualquier versión pudiera mezclarse, logrando un diseño con un color mas uniforme gracias al grosor de sus trazos.

Expuestas las familias tipográficas podemos observar que sus concepciones representan las necesidades de sus épocas y que la estética digital se adapta a la necesidad de uso. Sin embargo y una vez más se repite la historia ante la pugna sobre la confrontación acerca de la legibilidad de estas nuevas familias tipográficas y la norma en el ahora nuevo campo de auto edición de textos. Aún así, los diseñadores siguen intentando al experimentar con tipos más informales y artesanales, y al mismo tiempo, comienzan a utilizar tipos mas sutiles y expresivos de manera que estas nuevas formas sean partícipes del mensaje y no solo sean el trasmisor de éste (Harris, 2007, p.50).

Las opciones y los retos del diseño gráfico se han incrementado desde la aparición de la computadora y la impresión digital de alta resolución. El auge de las aplicaciones multimedia han supuesto una mayor demanda de fuentes para garantizar la legibilidad entre computadoras, teléfonos móviles tabletas y otros dispositivos. En la actualidad los diseñadores gráficos continúan experimentando y disfrutando con las posibilidades que ofrece la tecnología moderna para crear tipos de forma rápida e integrarlos a sus diseños. (Harris, 2007, p.52).

De esta manera, el diseño gráfico atraviesa actualmente una fase pluralista que favorece el empleo de diferentes estilos y puntos de vista. En lugar de existir una única alternativa, estos diseñadores, sugieren que en el actual mundo globalizado, existen muchas narrativas y pocas verdades universales. De hecho, podríamos decir que las verdades son ahora más individualistas,

personales y específicas. Esto deriva en el regionalismo del diseño gráfico, dado que algo que es apropiado en un país no es necesariamente extrapolable a otro (Harris, 2007, p.52).

Así pues, la tipografía en la era digital, se puede manipular sin tener la capacidad técnica o sin requerir a un especialista, de igual manera, favorece el diseño de fuentes; aunado a que el proceso de producción se simplifica y abarata, dando paso a cambios que afectan la creación de nuevos diseños, desarrollando alfabetos únicamente por diversión creativa y no de manera reactiva como sucedía en el pasado. Estas nuevas familias que ahora se pueden adquirir incluso de forma gratuita, carecen de legibilidad, y no es que no puedan servir para una palabra o dos, pero cuando se trata de un cuerpo de texto o frases completas, falta armonía, de manera que el sentimiento de que faltó algo a la hora de diseñar esa tipografía queda en evidencia (Loxley, 2007, p.270).

Capítulo IV

Diseño y estructura de la problematización del objeto de estudio

Como ya se comentó, el objetivo de esta investigación es establecer en que medida se puede lograr un equilibrio estético entre forma y función de los elementos literarios en propuestas artísticas; a partir del análisis de aquellas que han sido creadas como resultado de la experimentación con base en esta premisa.

Esta experimentación se realizó proporcionando a los sujetos participantes los medios necesarios para que a lo largo de un periodo escolar pudieran adquirir los conocimientos que les permitieran realizar una propuesta artística que cumpla con la premisa de la investigación.

Análisis y Metodología

De esta forma y para obtener las condiciones contribuyentes que favorezcan de manera categórica el suceso de esta investigación, se tiene que tomar en cuenta el hecho de que nuestra exploración se manifiesta en el ámbito social y cultural, por lo que se hace necesario utilizar una técnica de conceptualización y otras técnicas de investigación que en parte son

diferentes a las de las ciencias físico-naturales (SABINO, 1992. p.12), de modo que estas nos permitirán observar de una manera más profunda el fenómeno que se plantea en función de la comprobación de la hipótesis.

Por esto, se realizará una investigación descriptiva y aplicada que proporcione información sistemática y delinee algunas características fundamentales del objeto de estudio; además de utilizar esta información para poner de manifiesto la estructura del objeto de estudio y su comportamiento frente a la premisa de la investigación, permitiendo obtener resultados directos e inmediatos.

Se plantea entonces el problema a partir del conocimiento y entendimiento de los conceptos y factores que involucran el sentido de esta investigación, donde la construcción del conocimiento puede ser observada como una representación conceptual del objeto de estudio, considerándolo así una actividad intelectual que implica siempre una operación de abstracción; de esta manera, los conocimientos adquiridos por el sujeto se presentaran bajo la forma de pensamiento en lo que en un sentido amplio se podría llamar teoría (SABINO, 1992, p. 17).

Esta teoría no es otra cosa que el pensamiento organizado y sistemático respecto de algo; luego entonces, lo que llamamos teoría; esos conocimientos abstractos que obtenemos al investigar al objeto de estudio, no se queda en una simple representación de los hechos, se convierte en el producto de lo que elabora nuestro intelecto, resultando en una verdad imprescindible, ya que sólo si tenemos un concepto claro se puede hablar de su composición de manera concreta o determinar sus propiedades.

A hora bien, en el proceso de conocimiento es preciso que el sujeto participante de esta investigación, se sitúe frente al objeto como algo externo a él, colocado fuera de sí, para que pueda examinarlo. Esta

delimitación o separación no es más que el comienzo del proceso pues, una vez producida, el sujeto debe ir hacia el objeto, acercarse al mismo, para tratar de captar y asimilar su realidad. Es decir que el participante debe salir de sí, abandonar su subjetividad, para poder concretar el propósito de comprender cómo es el objeto, de aprehenderlo. De otro modo permanecería encerrado en el límite de sus conceptos previos, de sus anteriores conocimientos, y no tendría la posibilidad de ir elaborando un conocimiento nuevo, más objetivo, que incorpore datos de la realidad externa (SABINO, 1992, p.15-16).

Por consiguiente, el proceso de conocimiento es una realidad que se revela en la medida en que se tiene el suficiente instrumental teórico que permita entender el objeto de estudio (SABINO, 1992, p. 18).

Sobre la base de las ideas expuestas, es que se presenta la investigación documental, como parte de los conocimientos necesarios que el sujeto participante debe tener para ampliar el panorama con respecto al objeto de estudio, permitiéndole determinar y entender las variables que supone la investigación.

Al mismo tiempo el conocimiento adquirido, deberá ofrecer nuevos horizontes, donde los mismos participantes puedan explotar su creatividad. Debe señalarse, que la referida investigación documental se encuentra contenida dentro del marco teórico que se describió en los capítulos anteriores, desglosando en ellos los temas que sirvieron de punto de partida y apoyo a los participantes y de los cuales, pudieron analizar de una forma crítica y objetiva los conceptos relacionados con la premisa de esta investigación.

Así pues, es que la experimentación da inicio al principio del periodo escolar, donde se comienza a abordar con claridad la información respecto

del tema de investigación, proporcionando a los participantes los conceptos que una vez completos, les permitieron captar de manera clara lo que se espera de sus propuestas artísticas.

Se explica para ello a los participantes que el tema central observado en la investigación es la tipografía, la cual deberá ser analizada en cuanto a su forma y función, perspectivas que se plantean en el objetivo de la misma. Apuntando que, las señaladas perspectivas suelen ser percibidas como diferentes y en muchos casos, ni siquiera son relacionadas.

Para este fin, es importante indicar que estas dos visiones, son las que dan sentido a lo que en su conjunto conocemos como tipografía, de manera que, al contrario de la percepción desagregada de estas, se deben observar como complementarias y de esta forma, exaltar su riqueza formal, estética y comunicativa. De allí pues, que la aproximación a la tipografía como lo señala el objetivo de investigación se debe dar por un lado, mediante el conocimiento y análisis de la plasticidad de las formas tipográficas, es decir, su evolución, anatomía, formalidad, norma y convención; y por otro, en lo referente al conocimiento e importancia de la parte comunicativa, es decir, lo concerniente al código inherente al lenguaje escrito.

Una vez que el participante ha analizado, distinguido y descompuesto las partes y conceptos del objeto de investigación, para comprenderlo de una mejor manera; el participante deberá de ser capaz de realizar una operación de síntesis, recomponiendo todo a partir de los elementos que ya conoce. Es decir, este proceso le permite, definir los criterios para organizar y jerarquizar los múltiples datos que ahora posee.

De esta manera y tomando en cuenta las anteriores consideraciones que establecen el carácter dinámico del proceso de conocimiento, podemos señalar que: "Podrá juzgarse entonces la importancia de abordar el trabajo

de investigación teniendo como punto de partida una sólida perspectiva teórica, que haga explícitos los conceptos y supuestos que dan origen a la investigación. El marco teórico, también llamado marco referencial (y a veces, aunque con un sentido más restringido, denominado asimismo marco conceptual) tiene precisamente este propósito: dar a la investigación un sistema coordinado y coherente de conceptos y proposiciones que permitan abordar el problema. Es decir, se trata de integrar al problema dentro de un ámbito donde éste cobre sentido, incorporando los conocimientos previos referentes al mismo y ordenándolos de modo tal que resulten útiles en nuestra tarea" (SABINO, 1992, p. 52). Visto de esta forma, "el cometido que cumple el marco teórico es, pues, situar a nuestro problema dentro de un conjunto de conocimientos en lo posible sólidos y confiables que permitan orientar nuestra búsqueda y nos ofrezcan una conceptualización adecuada de los términos que utilizamos" (SABINO, 1992, p. 53).

En este punto, el objeto de estudio pasará de conceptos abstractos a un conjunto de hechos, manifestándose dentro del trabajo que realizarán los participantes, de esta manera y de algún modo se dará la interacción entre la teoría y la práctica convirtiéndose en expresión artística.

Cabe señalar, que el trabajo artístico que efectuarán los participantes de la investigación, está desarrollado bajo un concepto o idea como tema central, que es libre y no necesariamente será la tipografía, sin embargo, es requisito que integre un mensaje escrito dentro del mismo, toda vez que es el elemento central de la investigación. Ahora bien, el trabajo podrá ejecutarse bajo la técnica que el participante crea conveniente.

El siguiente paso de esta investigación, es especificar las propiedades, características y rasgos importantes del objeto de estudio, lo que "consiste en describir fenómenos, situaciones, contextos y eventos; esto es, detallar como son y se manifiestan. De esta manera, se busca especificar las

propiedades, las características y los perfiles de personas, grupos, comunidades, procesos, objetos o cualquier otro fenómeno que se someta a un análisis. Es decir, únicamente pretenden medir o recoger información de manera independiente o conjunta sobre los conceptos o las variables a las que se refieren, esto es, su objetivo no es indicar como se relacionan estas" (HERNÁNDEZ, 2010, p.80).

De esta manera el estudio resulta útil para mostrar con precisión los ángulos o dimensiones del fenómeno, en un apalabra, y una vez que estén realizadas las propuestas artísticas, se analizará en estas cómo es y como se manifiesta el fenómeno de estudio y sus componentes. Es decir, como es que se perciben los elementos literarios dentro de las propuestas, en cuanto a su forma y función de manera que se pueda detallar mediante el análisis de sus atributos si es que responde o no a los problemas enunciados.

Procedimiento

Como ya se dijo con anterioridad, la investigación involucra para su realización a un grupo de participantes que son estudiantes de la Universidad de Guanajuato, inscritos en la Licenciatura en Artes Digitales. Esta investigación se llevó a cabo con alumnos que cursaron la materia de Taller de Arte: La Tipografía en el Arte en tres diferentes periodos que abarcaron Agosto 2014 a Diciembre 2015, de donde se seleccionaron 29 proyectos como trabajos representativos.

Al inicio del curso se les dijo a los alumnos que el objetivo de este sería que elaborarán una propuesta artística que como requisito contuviera elementos literarios en su composición, donde, tanto el tema como la técnica de realización sería libre. Y que durante el curso se les proporcionarán los conocimientos teóricos necesarios y suficientes que les ayudarán a tener

una idea clara tanto del objeto de estudio como del objetivo que guarda la investigación.

De esta manera es que transcurrió el curso con una dinámica que les permitió a los alumnos reflexionar sobre la dualidad que guarda la tipografía; descubrir en ella la plasticidad que encierra y sopesar el carácter comunicativo que le es inherente, para explotarlo en la propuesta solicitada.

Por su parte y a la par del transcurso del taller, los alumnos se dieron a la tarea de pensar en un tema para su propuesta artística; que fue desde la sustentabilidad, la mujer, el racismo y la propia tipografía, entre otros. Al mismo tiempo, los alumnos tenían que elegir la técnica con la que la realizarían; habiendo ilustraciones 2d y 3d, edición fotográfica, animación en video, animación gif, animación 3d, entre otras.

De este modo, y una vez que se tuvo el concepto bajo el que se expondrá la propuesta artística, los estudiantes comenzaron a desarrollarla sin perder de vista que los elementos literarios o tipografía deberían incluirse para abordar el objeto de la investigación.

Culminado el curso, los alumnos entregaron la propuesta para que pudiera ser evaluada y analizar en que medida fue posible cumplir con la premisa objeto de este proyecto. De esta manera y para que la visión de la evaluación de las propuestas no fuera parcial, los trabajos fueron analizados por un grupo de once docentes que imparten cátedra en la Licenciatura en Artes digitales.

En este punto cabe señalar que algunos de los proyectos seleccionados se presentaron como una serie de dos o más piezas que en su conjunto conforman el concepto de la misma.

Resultados

Para la presentación de los resultados se realizó un análisis de las propuestas mediante una rúbrica que pondera las preguntas sustantivas de la investigación y que se muestra a continuación.

	Insuficiente (-2)	Suficiente (-1)	Bueno (0)	Notable (1)	Sobresaliente (2)
Exaltación de la plasticidad de los elementos tipográficos	No utiliza ningún recurso plástico que se considere diferente al uso común de la tipografía.	Los elementos tipográficos se perciben con pocos recursos plásticos que proporcionen formas distintas a las comunes.	Los elementos tipográficos se observan con algunos recursos plásticos que permiten destacar sus formas.	Los elementos tipográficos son interpretados con diversos recursos plásticos permitiendo destacar sus formas.	Los elementos tipográficos se representan totalmente como objetos destacando su forma al punto de observarse como imagen en la composición.
Legibilidad del mensaje de la obra	No es posible leer ningún mensaje.	Es posible descubrir un mensaje dentro de la obra si se estudian cuidadosamente los elementos que integran la obra.	El mensaje se decifra después de haber analizado los elementos que lo indican.	El mensaje se percibe una vez que se han repasado los elementos que lo constituyen.	El mensaje se acierta a primera vista sin ningún elemento que interfiera en su lectura
Nivel de equilibrio entre forma y contenido	No existe un balance dentro de los elementos que constituyen la pieza.	El cuerpo de la composición y sus elementos, apenas ofrece un contrapeso entre los elementos a evaluar, por lo que no es posible hacer la lectura global de la pieza.	No se percibe un equilibrio entre los componentes a evaluar, pero se destacan elementos que consiguen el cometido de la obra.	Aún cuando el balance sobre los elementos a evaluar dentro de la pieza, puede inclinarse un poco hacia alguno de los lados, se conserva la armonía dentro de la misma.	El balance entre la imagen que conforma los elementos tipográficos y la lectura del mensaje se conserva como un todo armónico dentro de la composición de la pieza.

El análisis realizado mediante esta rúbrica, pondera cinco niveles de desempeño a tres sentencias que permiten evaluar los trabajos elaborados de acuerdo a lo establecido en la hipótesis de este trabajo de investigación. Además, el análisis nos permite trasladar la apreciación cualitativa al terreno cuantitativo asignándole un valor a cada nivel de desempeño (-2,-

1,0,1,2) para observar el comportamiento de los resultados mediante gráficas.

El estudio se elaboró para los 29 proyectos y en el caso de aquellos que constan de varias piezas se hizo el análisis a cada una de las piezas que lo conforman dando un total de 71 trabajos analizados. Una vez que se realizaron los análisis de las propuestas artísticas, se llevó a cabo el computo de las rúbricas y se hizo la valoración de los resultados, obteniendo así una gráfica por propuesta, y una general de la investigación.

El análisis que arroja el computo de los resultados se muestra para cada propuesta artística en una gráfica de “CAJA” donde se pondera el rango y el promedio de la evaluación de los docentes dentro de los cinco niveles de desempeño por cada uno de los tres cuestionamientos. De esta manera, podemos advertir gráficamente el rango completo donde se manifestaron las evaluaciones, observando que, dentro de la caja se muestra la concentración y la mediana, indicando también, si es que hay alguna evaluación fuera del rango.

En adición, para contrastar algunos de los trabajos con base en los resultados obtenidos, se realizó el análisis de 13 propuestas complementarias de trabajos de los mismos autores elaborados como un primer ejercicio al inicio del curso donde se les pidió hicieran la misma clase de trabajo, pero sin ningún conocimiento previo. De esta manera es posible observar si hay alguna variación, tendencia o comportamiento con respecto a los trabajos finales.

A continuación, se muestran los 29 proyectos y las gráficas de las 71 propuestas artísticas que los componen, organizados alfabéticamente de acuerdo al nombre del autor:

Proyecto 1

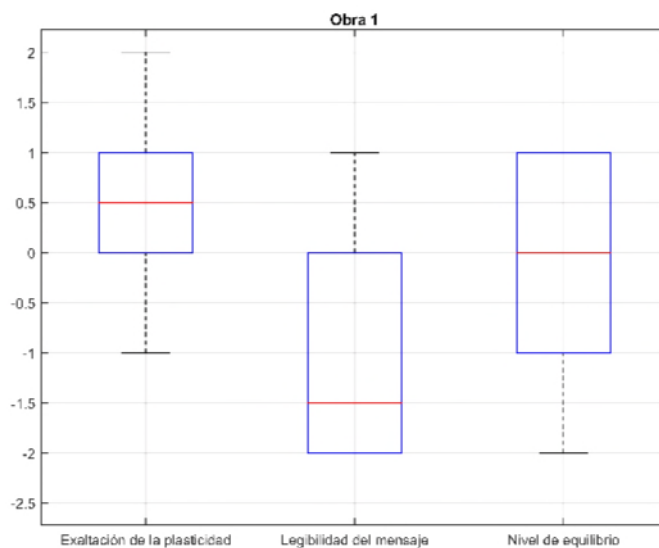
Tema/nombre de la obra 1: T N P E

Técnica de realización: Animación

Nombre del autor: Aguado Ortega Sarahí



La pieza demuestra un uso creativo que derrocha expresividad plástica a lo largo de toda la animación, al interactuar y conformar objetos reconocibles con cada una de las letras utilizadas, sin embargo no es posible el reconocimiento de ningún mensaje escrito explícitamente. No obstante, dentro de la lectura a lo largo de la animación si se encuentra un mensaje implícito de manera representativa.

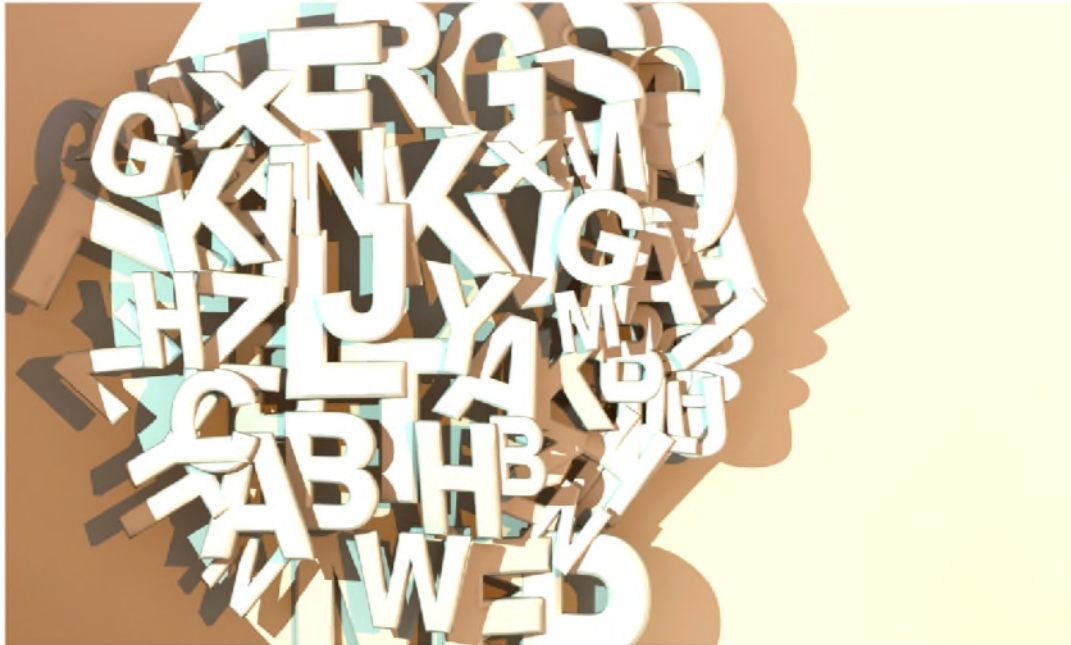


Proyecto 2 (2 piezas)

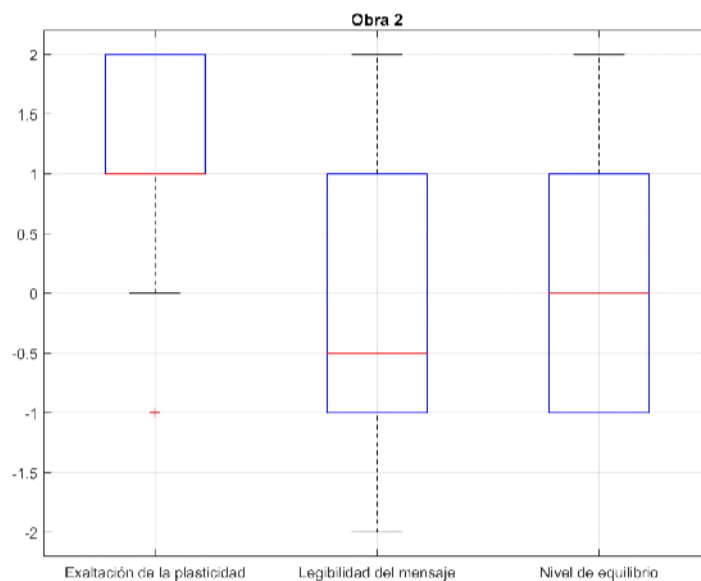
Tema/nombre de la obra 2: Silueta

Técnica de realización: Ilustración 3D

Nombre del autor: Aguilar Jaramillo Luis Jesús



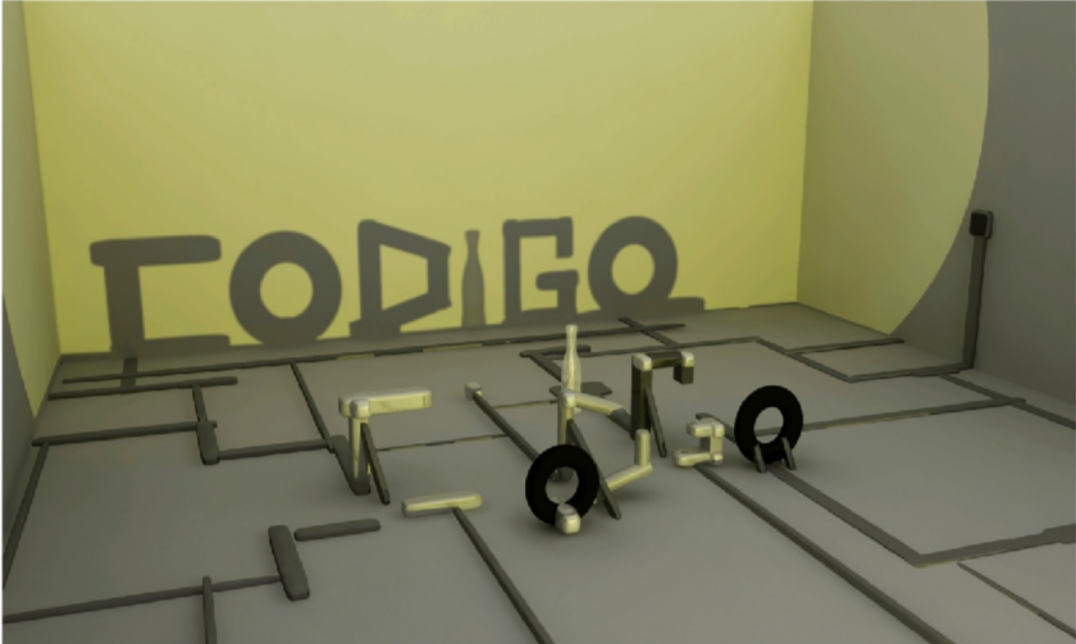
La expresividad plástica se ve resuelta de manera que se advierte el mensaje sin que dentro de la obra se encuentre uno que sea reconocible.



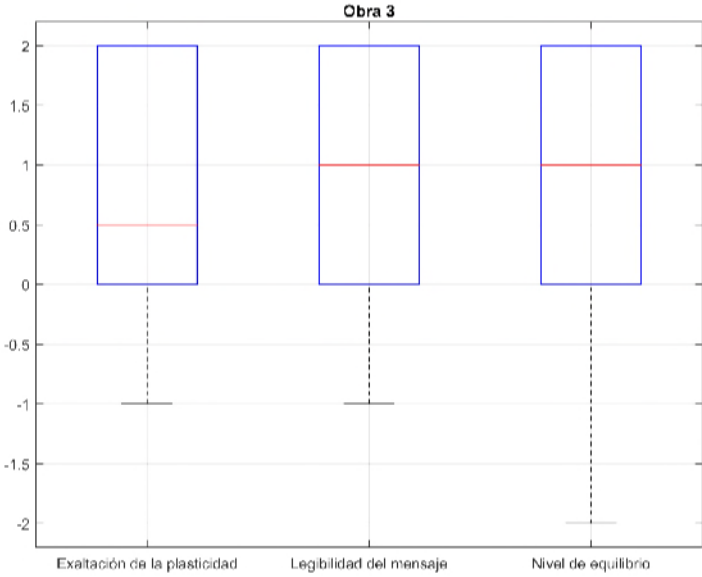
Tema/nombre de la obra 3: Code

Técnica de realización: Ilustración 3D

Nombre del autor: Aguilar Jaramillo Luis Jesús



El código del mensaje escrito se desenmascara tras la exaltación de formas que en su conjunto lo conforman.



Proyecto 3 (3 piezas)

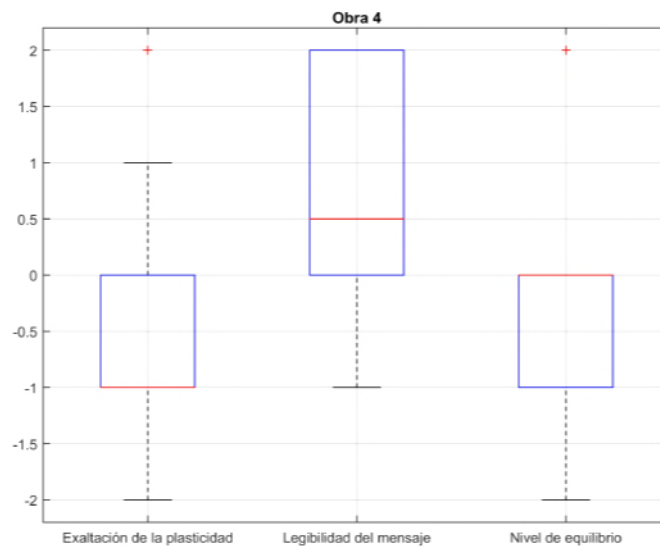
Tema/nombre de la obra 4: No-Reusable

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Aguila Saldaña Alexis Viridiana



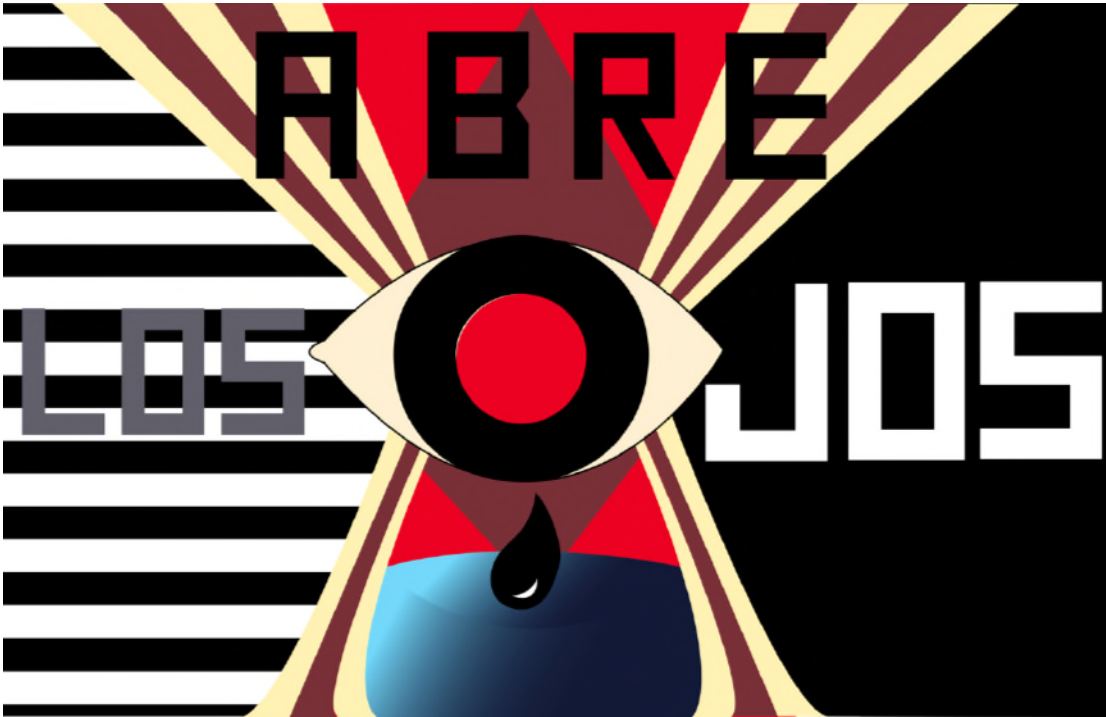
Muestra la plasticidad de las formas tipográficas sin que por esto se pierda el mensaje, invitando a la búsqueda del mismo.



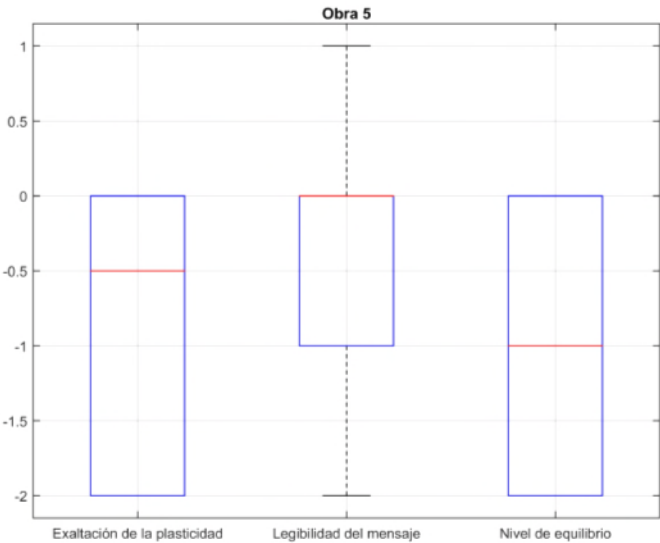
Tema/nombre de la obra 5: Abre los Ojos

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Aguila Saldaña Alexis Viridiana



El recurso plástico de la tipografía solo fue utilizado como una interpretación metafórica central, si bien el mensaje es legible, es precisamente por que encontramos el uso de la tipografía de una forma común.



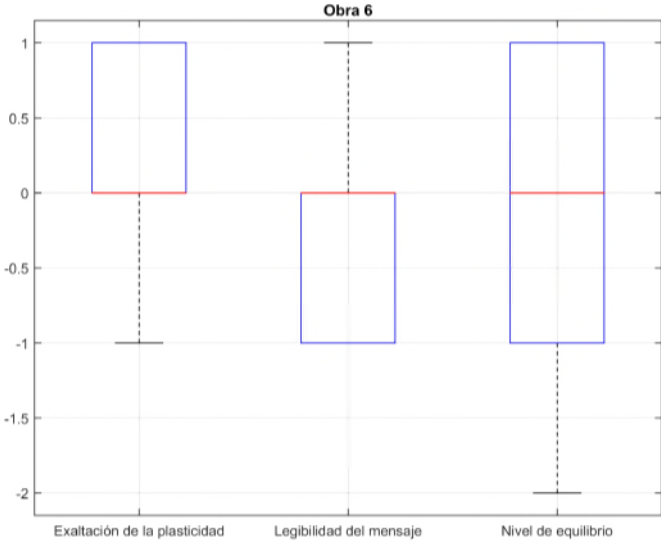
Tema/nombre de la obra 6: Toma Acción

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Aguila Saldaña Alexis Viridiana



El juego direccional para la lectura del mensaje juega con el espectador y proporciona dinamismo a la plástica de las formas tipográficas.

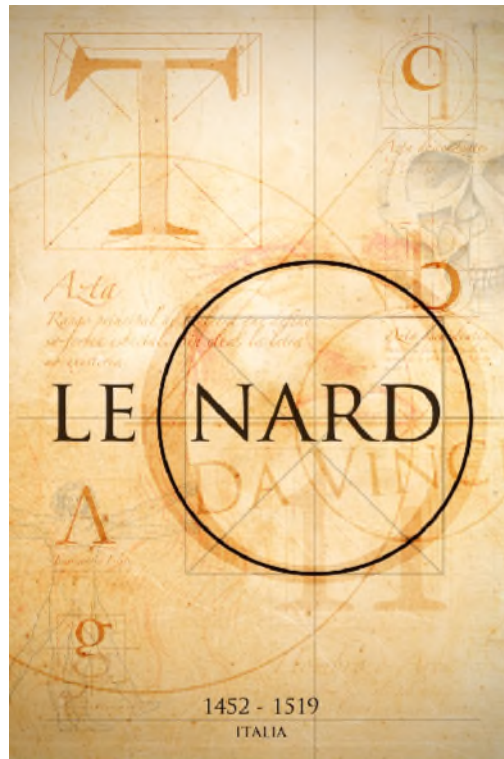


Proyecto 4 (2 piezas)

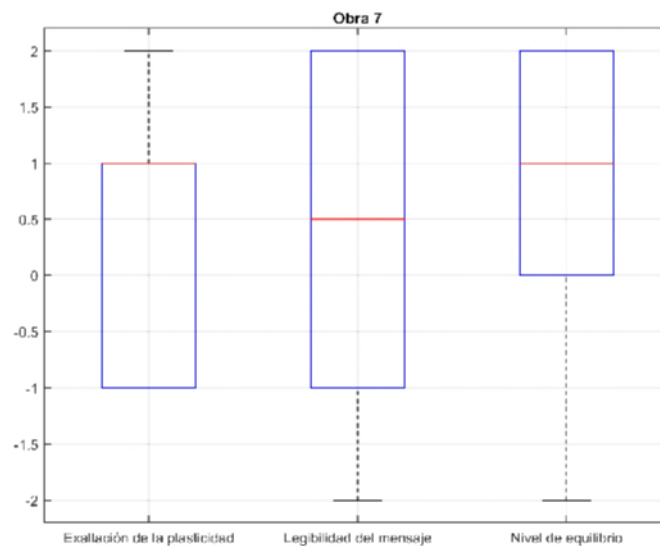
Tema/nombre de la obra 7: DaDAVinci

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Barrera Berdeja Marco Antonio



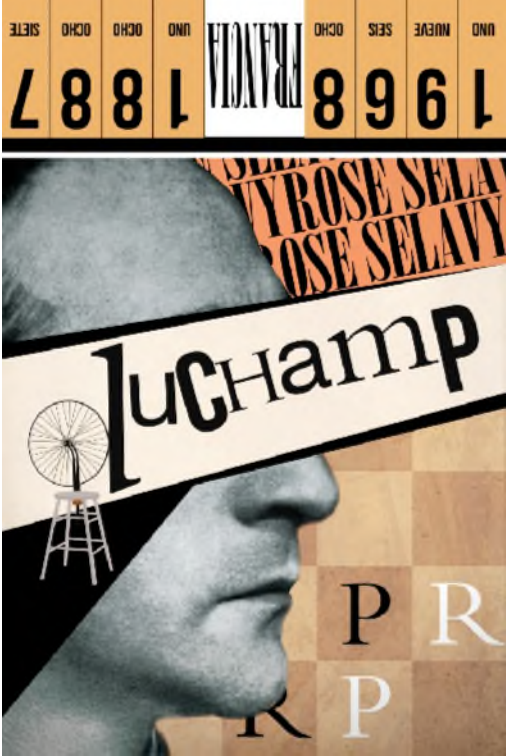
Buen uso del juego de interpretación, y lectura del mensaje, la metonimia a la fuente tipográfica con el referente del artista facilita la lectura.



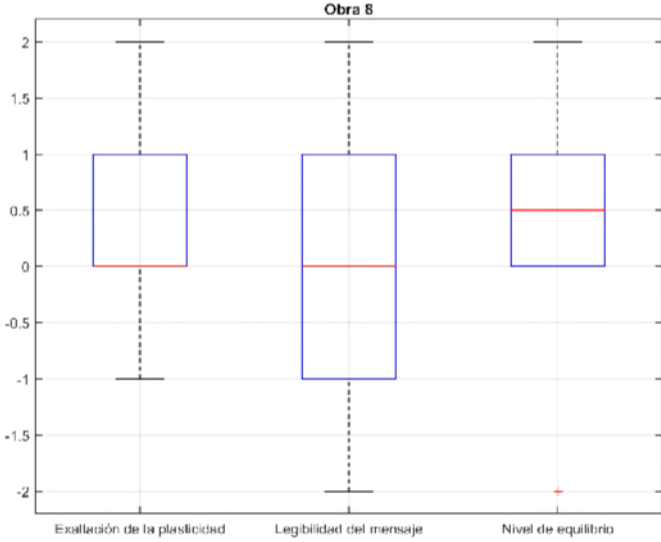
Tema/nombre de la obra 8: Duchamp

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Barrera Berdeja Marco Antonio



La lectura del cartel es clara y la tipografía se integra a los elementos que le acompañan, propiciando una lectura adecuada de la idea.



Proyecto 5 (2 Piezas)

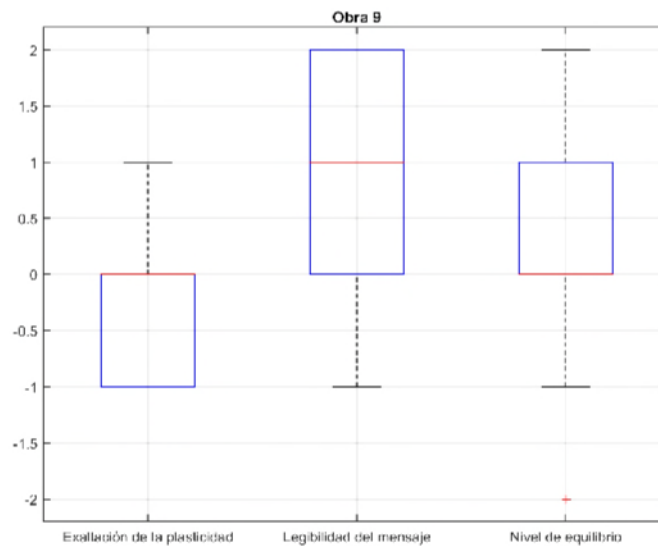
Tema/nombre de la obra 9: Salva el Agua

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Bautista Gonzalo



Composición equilibrada, con buena legibilidad utilizando la escala de las formas tipográficas.



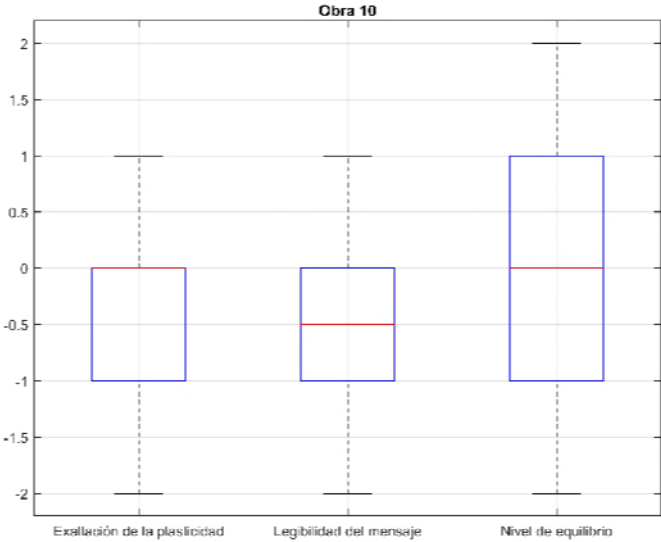
Tema/nombre de la obra 10: Qué harás cuando se acabe

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Bautista Gonzalo



Las formas contenidas en el mensaje se agolpan al centro de la composición complicando la lectura.



Proyecto 6 (3 Piezas)

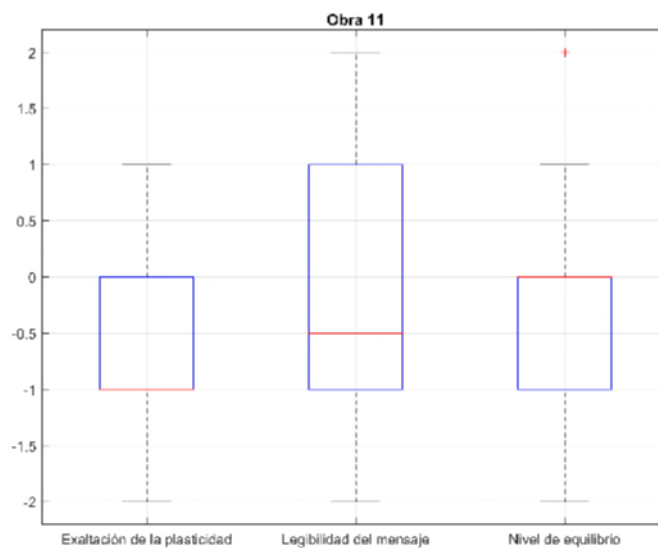
Tema/nombre de la obra 11: Metáfora

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Castro Tíntori Jaime Alberto



Equilibra el peso de las formas y destaca formas modulares dentro del mensaje.



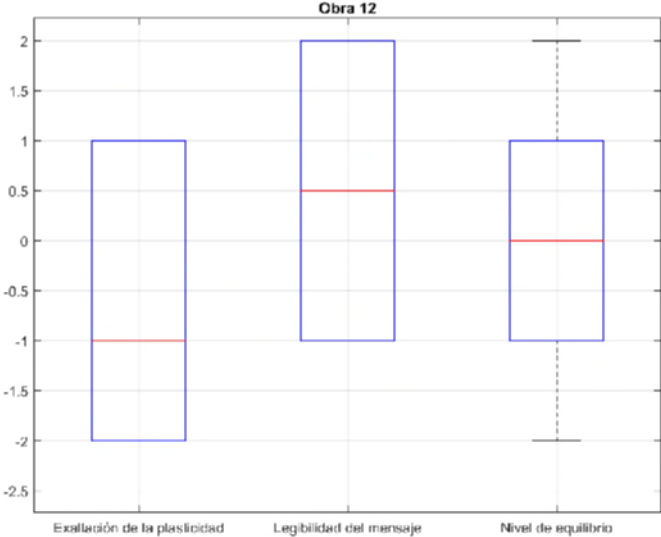
Tema/nombre de la obra 12: Distracción

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Castro Tíntori Jaime Alberto



La gradación visual mediante la escala de las formas tipográficas y el acento del elemento central refuerza el mensaje.



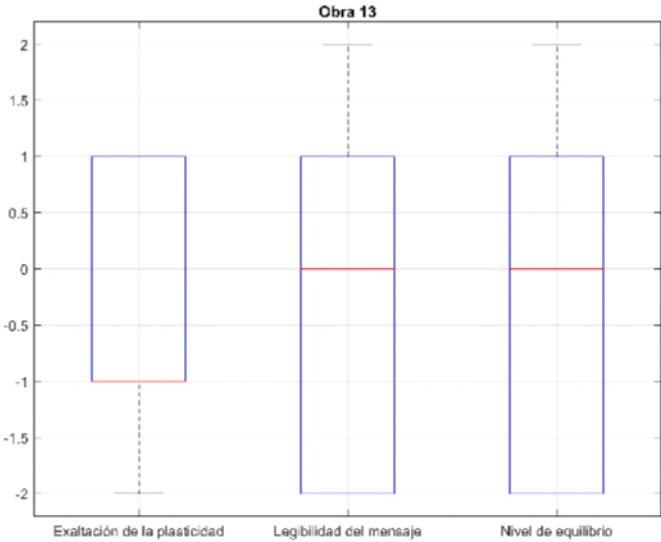
Tema/nombre de la obra 13: Visible y discreta

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Castro Tíntori Jaime Alberto



Destaca el efecto de contra sentido para la lectura del mensaje acentuado por el juego que se realiza al espejear la forma natural de la letra.



Proyecto 7

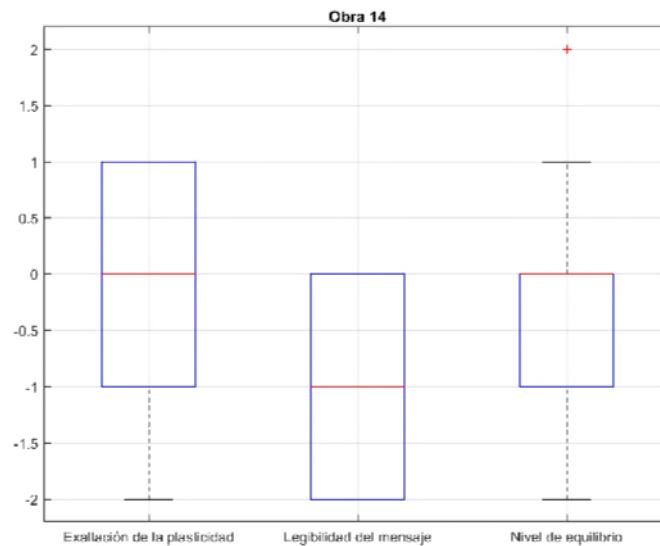
Tema/nombre de la obra 14: Nature

Técnica de realización: Neón

Nombre del autor: Castro Jiménez Suhail Adhara



Juego formal tipográfico que fluye con la composición sin que este afecte la lectura del mensaje.



Proyecto 8 (2 Piezas)

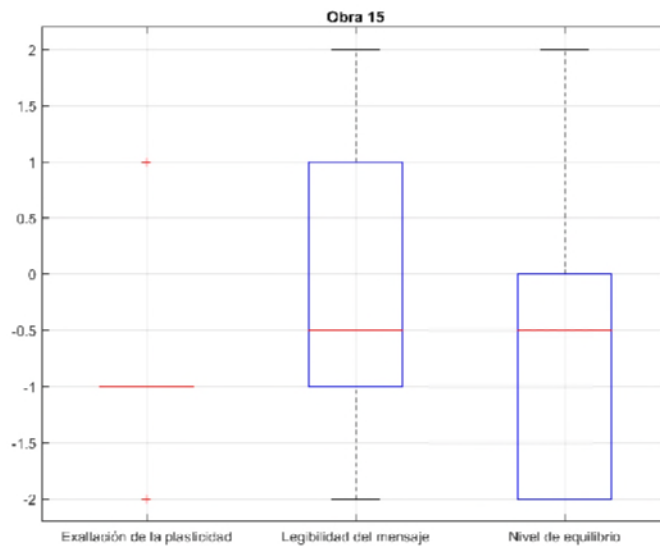
Tema/nombre de la obra 15: ¿Existe?

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Devesa Aguilar Alejandra Isabel



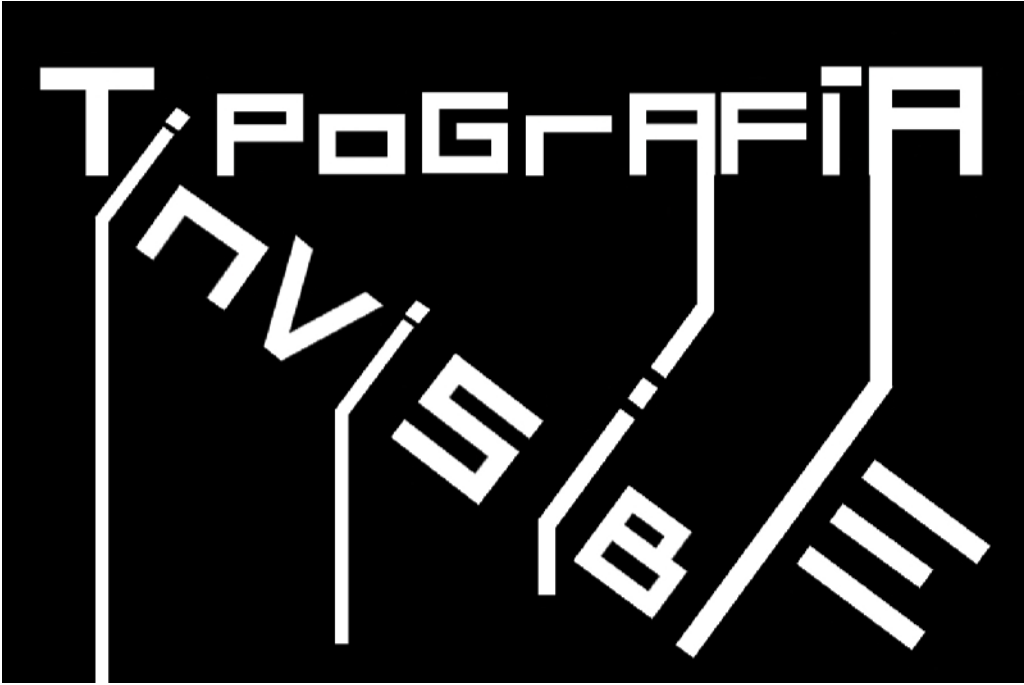
La segmentación de las formas tipográficas dan lugar a nuevas formas que complementan el mensaje.



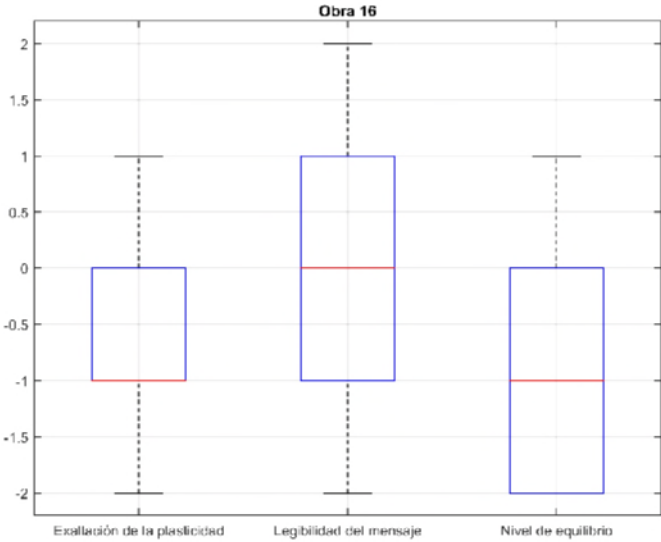
Tema/nombre de la obra 16: Invisible

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Devesa Aguilar Alejandra Isabel



La deformación de las formas tipográficas resulta excesiva, si bien el mensaje puede ser decodificado, los elementos se dispersan dentro de la composición.



Proyecto 9 (2 Piezas)

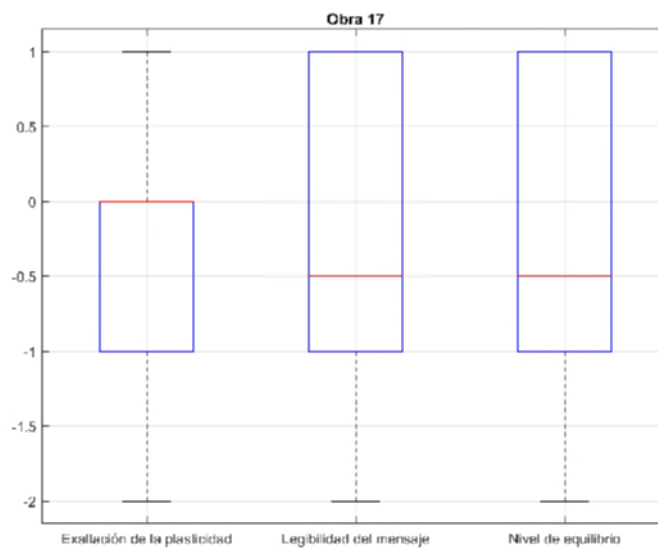
Tema/nombre de la obra 17: MeLeeS

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Espinosa Peinado Jesús



El juego formal se manifiesta en la escala y ángulo de la composición de las formas tipográficas



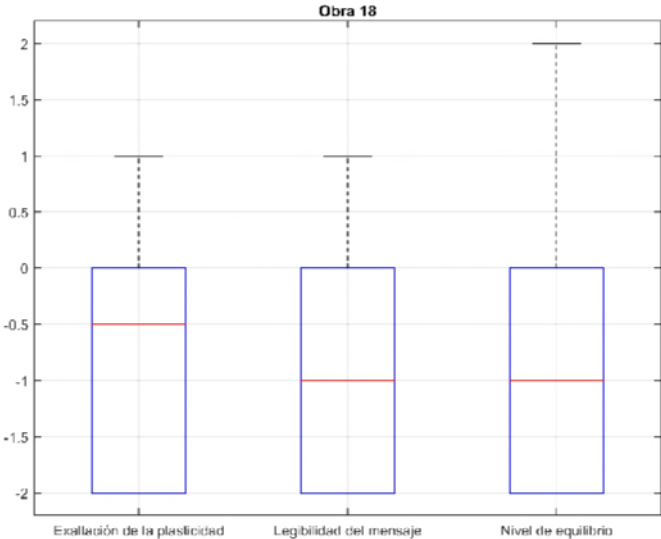
Tema/nombre de la obra 18: No me ignores

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Espinosa Peinado Jesús



Las diferentes alineaciones y escalas de las forma tipográficas alientan el juego para el entendimiento del mensaje.



Proyecto 10 (3 Piezas)

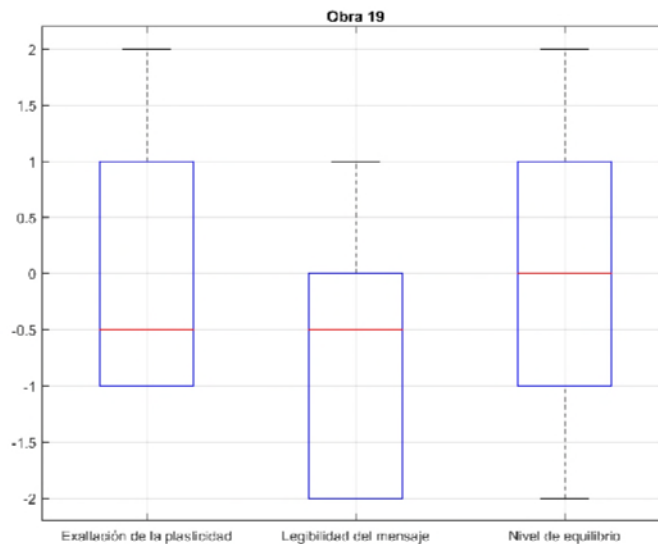
Tema/nombre de la obra 19: Imaginate

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: García Saint-Charles Alejandra Estefanía



La fragmentación silábica de la palabra IMAGINATE, es incorrecta, lo que dificulta la legibilidad en primer instancia, sin embargo, la elección de la familia tipográfica y us disposición dentro de la pieza, permite recorrer la composición al mismo tiempo que se lee el mensaje.



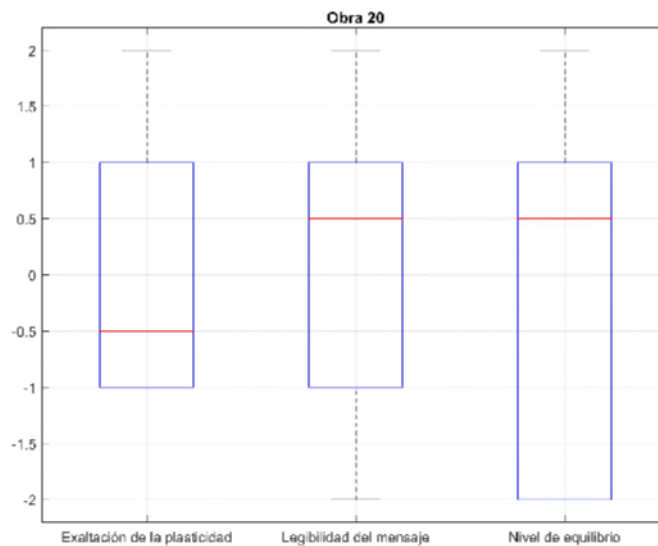
Tema/nombre de la obra 20: Deforestación

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: García Saint-Charles Alejandra Estefanía



La lectura diagonal, da dinamismo a la composición y realza los acentos de las formas destacadas.



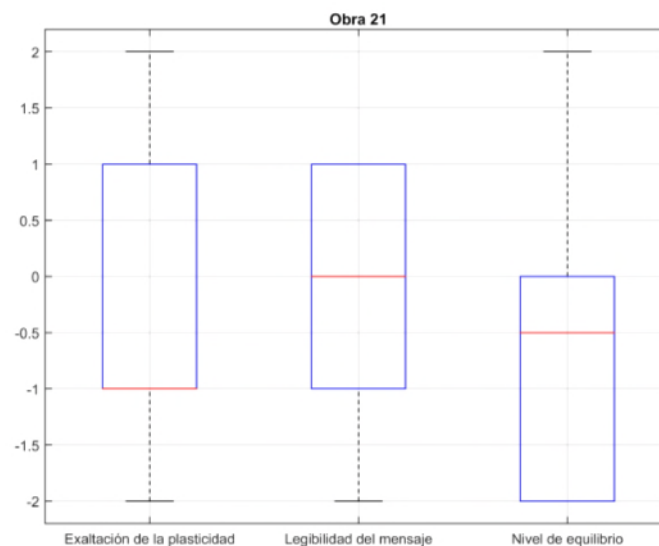
Tema/nombre de la obra 21: Oxígeno

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: García Saint-Charles Alejandra Estefanía



El mensaje es claro, sin embargo, no se manifiesta la plasticidad de las formas tipográficas.



Proyecto 11 (3 Piezas)

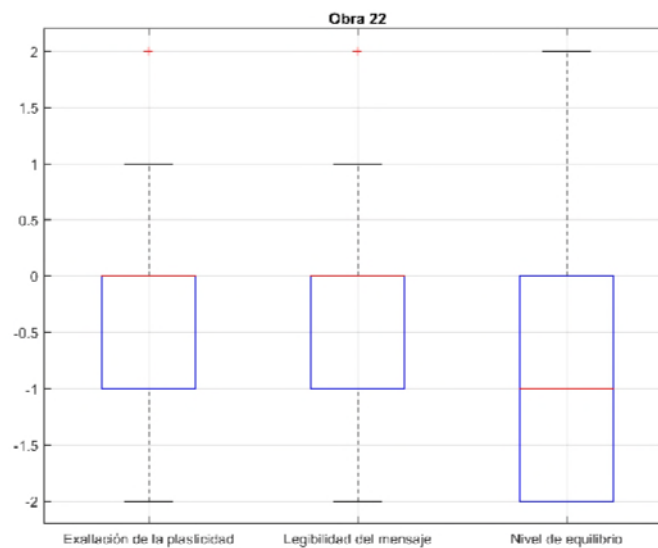
Tema/nombre de la obra 22: Sustentabilidad

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: García Nieto Miriam



El acto plástico queda de manifiesto y no interfiere con la lectura del mensaje armonizando la composición.



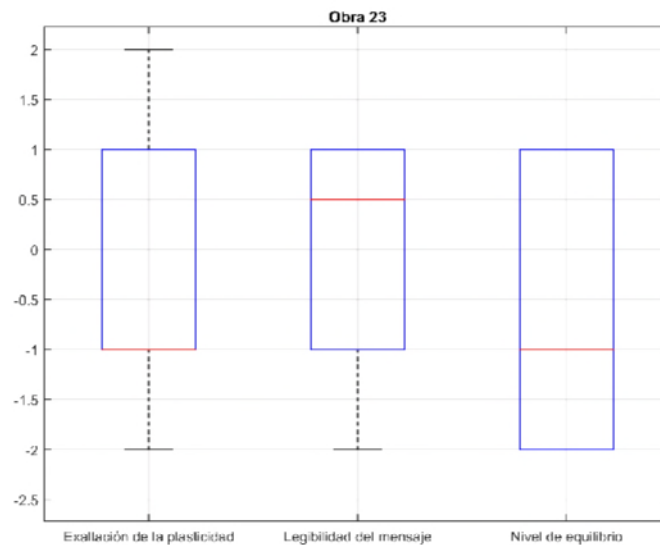
Tema/nombre de la obra 23: Conciencia

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: García Nieto Miriam



El referente plástico de las formas exaltadas queda opacado por la escala de aquellas que son utilizadas de forma natural.



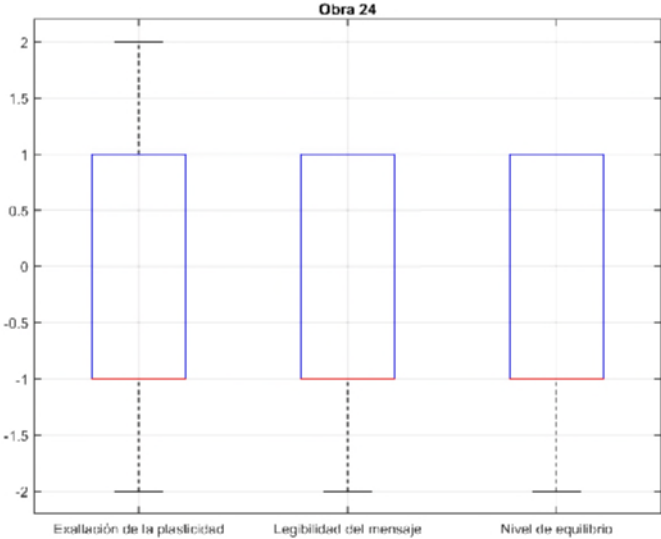
Tema/nombre de la obra 24: Desarrollo

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: García Nieto Miriam



Destaca el uso de interpretación por metonimia, para destacar el mensaje; mientras el bloque tipográfico fortalece la lectura de la composición.



Proyecto 12 (2 Piezas)

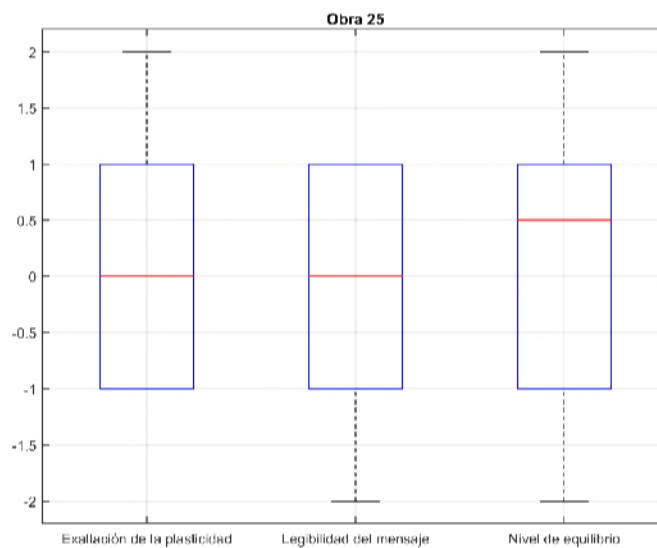
Tema/nombre de la obra 25: Alerta

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Gascón Segovia Fernando



Si bien el recurso plástico de las formas tipográficas está de manifiesto, la lectura del mensaje se dificulta.



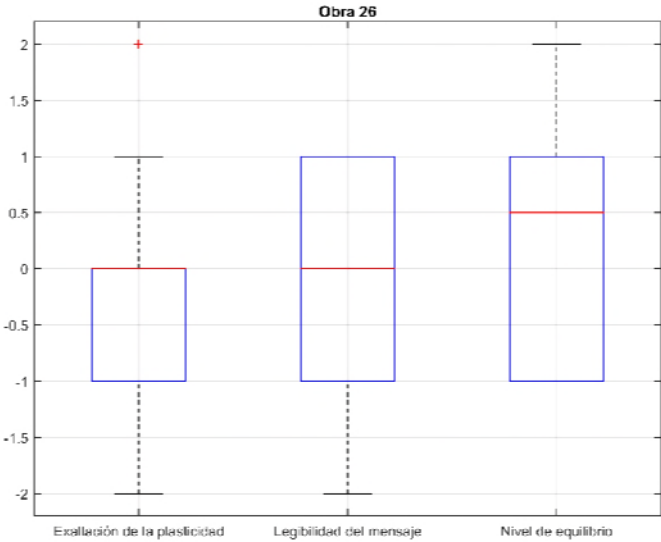
Tema/nombre de la obra 26: Progreso

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Gascón Segovia Fernando



La lectura del mensaje no tiene problema, ya que la plasticidad solo ha sido utilizada en la escala de las formas.



Proyecto 13 (3 Piezas)

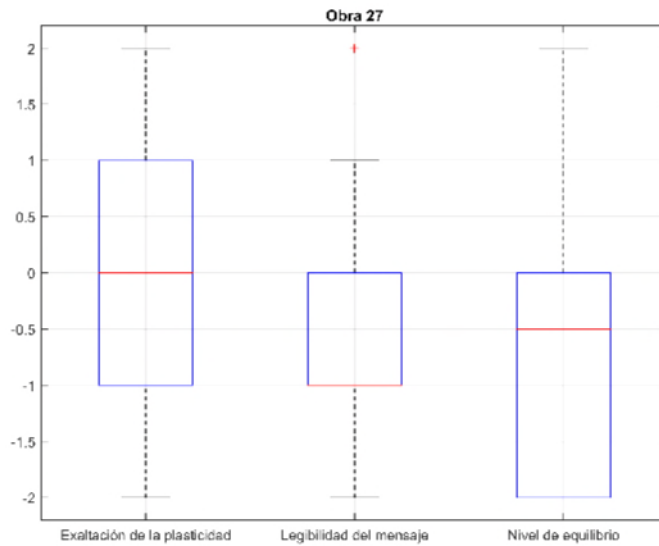
Tema/nombre de la obra 27: Sensualidad

Técnica de realización: Foto montaje, ilustración 3D

Nombre del autor: González Vega Hermes



El recurso plástico se acota a la composición y escala de las formas tipográficas.



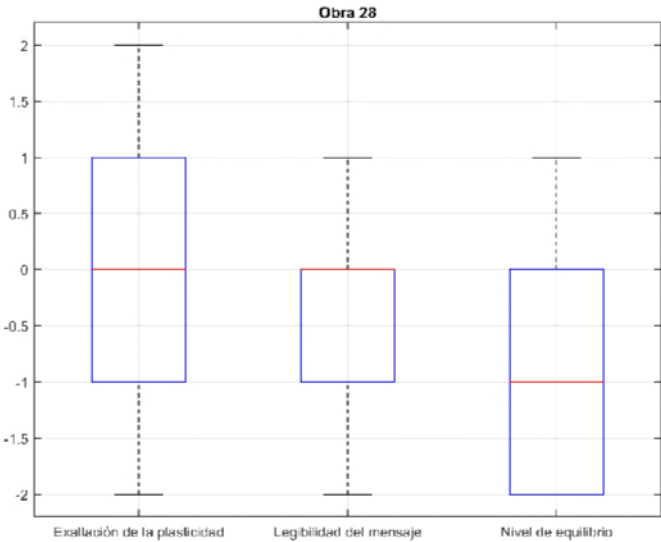
Tema/nombre de la obra 28: Éxito

Técnica de realización: Foto montaje, ilustración 3D

Nombre del autor: González Vega Hermes



No se presentan recursos formales diferentes a los establecidos en la convención tipográfica.



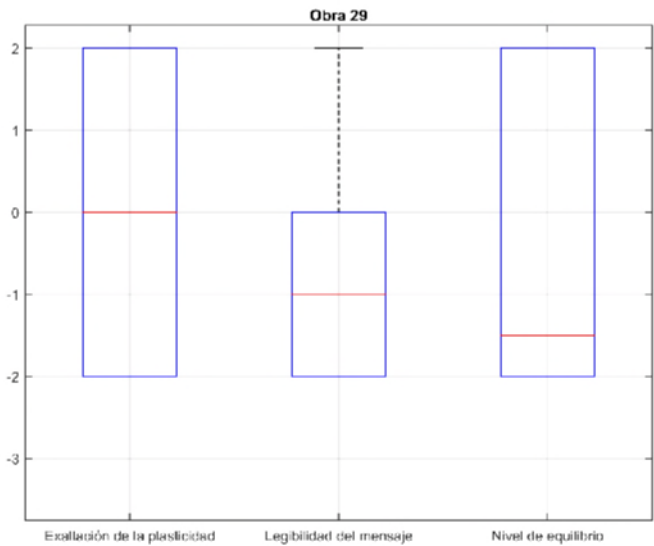
Tema/nombre de la obra 29: Único

Técnica de realización: Foto montaje, ilustración 3D

Nombre del autor: González Vega Hermes



El mensaje tiene demasiados distractores complicando su lectura.



Proyecto 14 (3 Piezas)

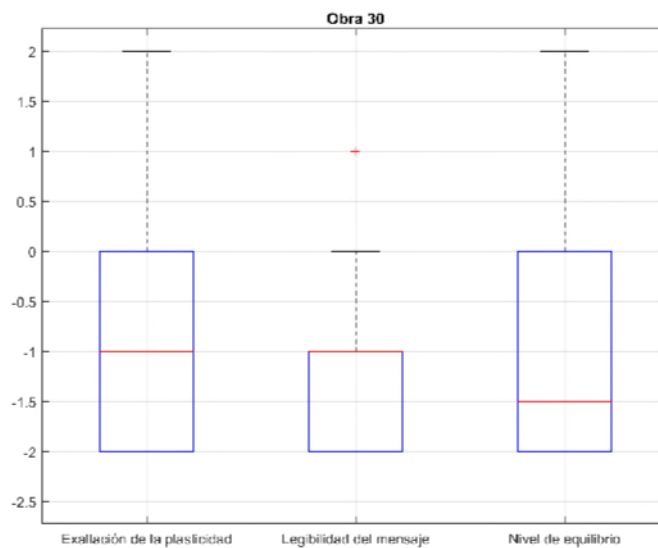
Tema/nombre de la obra 30: Big

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Granados Vázquez Clara Carmina



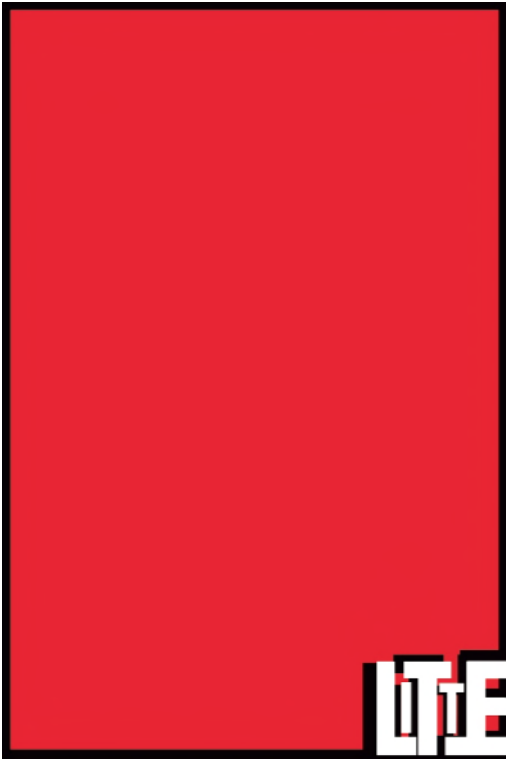
La lectura del mensaje es clara aun con la superposición de formas, la escala es un factor de fuerza en la composición.



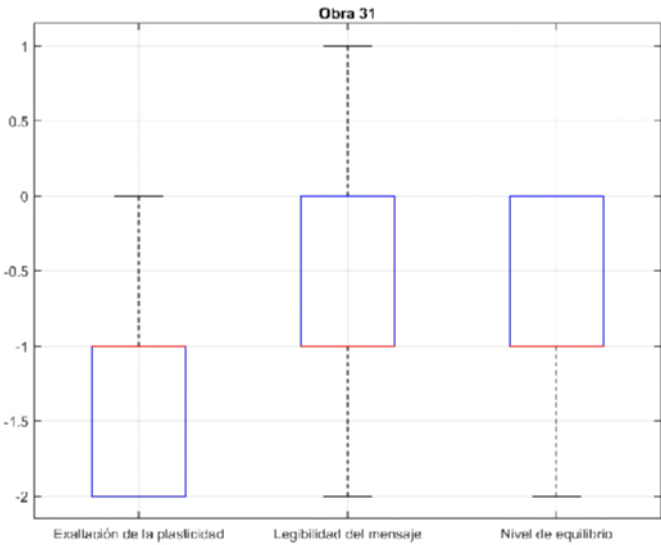
Tema/nombre de la obra 31: Little

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Granados Vázquez Clara Carmina



El acento logrado por la escala, exalta el mensaje aunado a las formas y la composición del mismo.



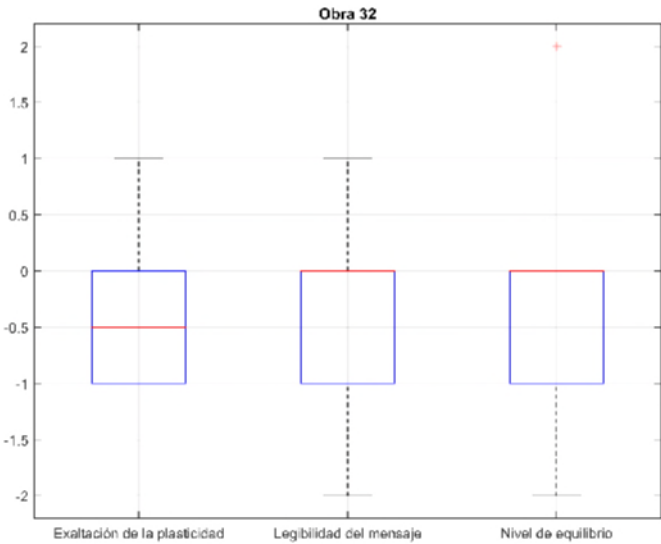
Tema/nombre de la obra 32: Two big, two little

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Granados Vázquez Clara Carmina



La composición provoca que la lectura del mensaje se complique.



Proyecto 15 (4 Piezas)

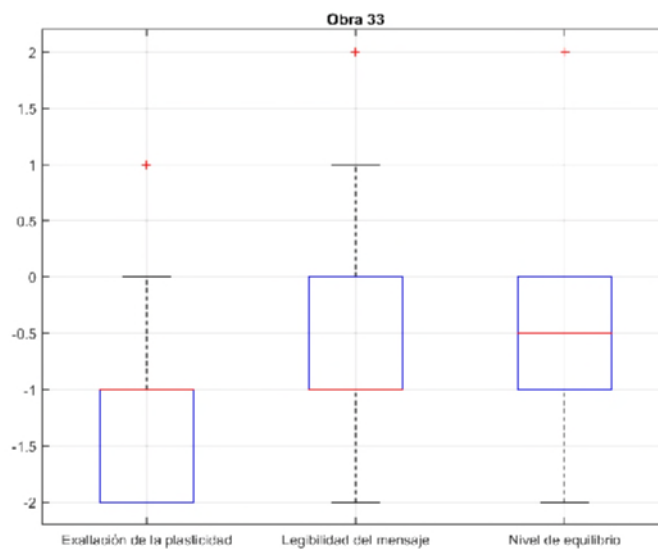
Tema/nombre de la obra 33: Oculto

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Guzmán Reyes Verónica



El mensaje se revela tras las formas tipográficas que desarma para que interactuen entre sí.



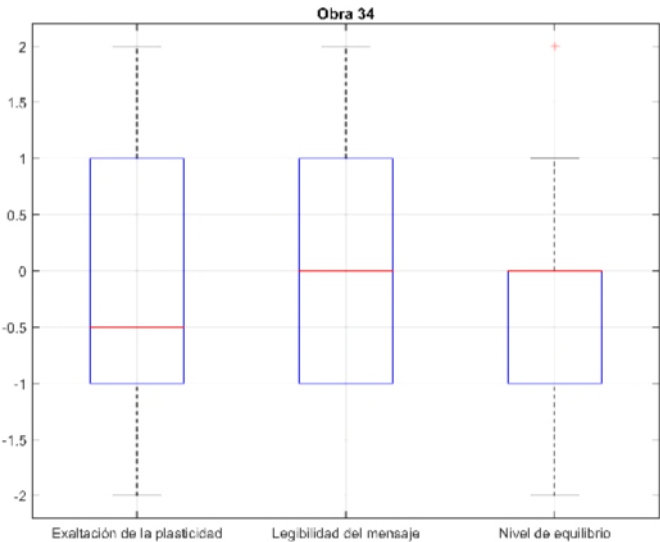
Tema/nombre de la obra 34: Claridad

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Guzmán Reyes Verónica



Superposición de formas obviando las palabras para decifrar el mensaje.



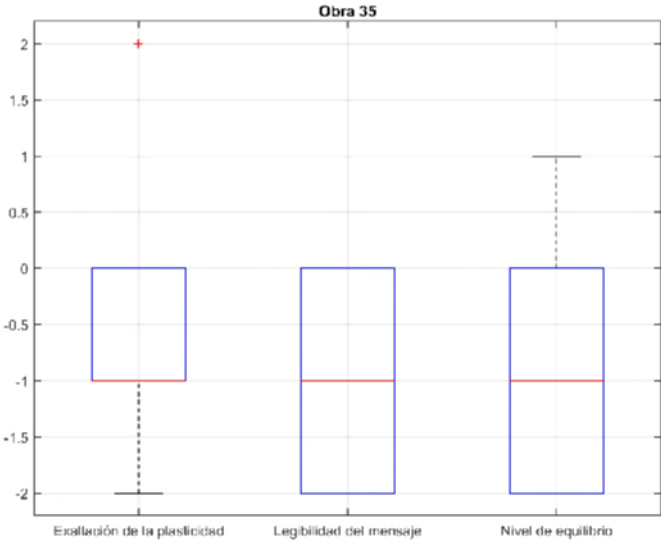
Tema/nombre de la obra 35: Oculto

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Guzmán Reyes Verónica



Composición balanceada, plasticidad subrogada a la escala y posición de los elementos tipográficos.



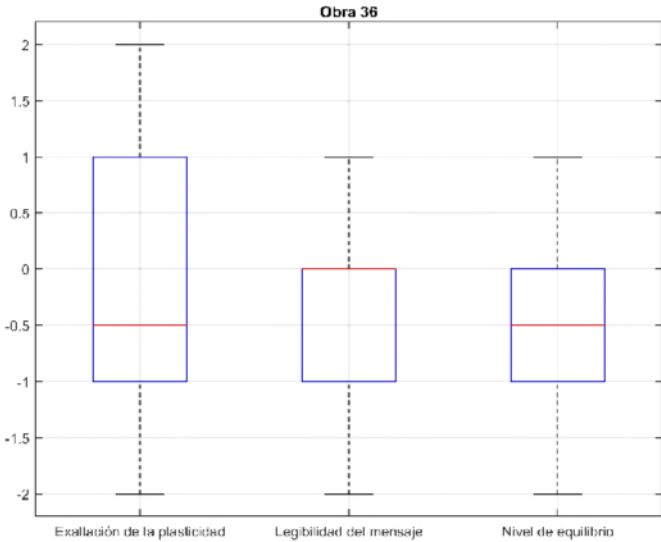
Tema/nombre de la obra 36: Oculto

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Guzmán Reyes Verónica



Invita a la búsqueda del mensaje alrededor de una composición superpuesta de elementos que conforman la tipografía.



Proyecto 16 (3 Piezas)

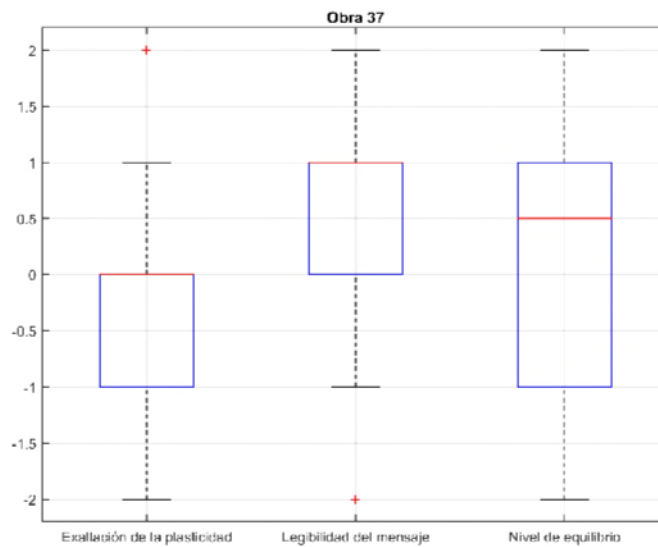
Tema/nombre de la obra 37: Violencia

Técnica de realización: Foto montaje, Ilustración

Nombre del autor: Lara Raya Andrea del Rocio



Sin excesos la utilización y exaltación de formas modulares mediante la escala, acompaña al mensaje en una composición clara.



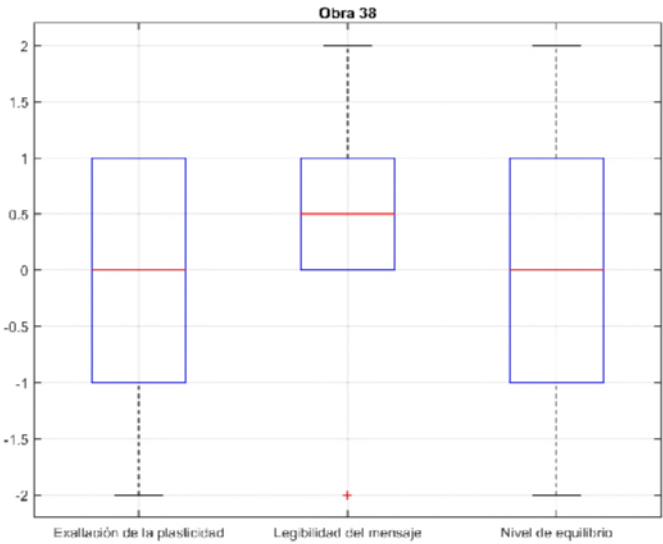
Tema/nombre de la obra 38: Corrupción

Técnica de realización: Foto montaje, Ilustración

Nombre del autor: Lara Raya Andrea del Rocio



Formas modulares acompañan la composición, proporcionando armonía al mensaje en conjunto



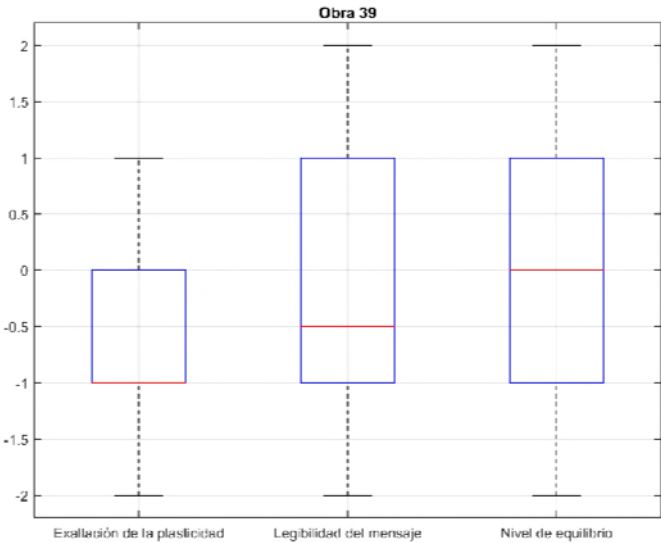
Tema/nombre de la obra 39: IN conciencia

Técnica de realización: Foto montaje, Ilustración

Nombre del autor: Lara Raya Andrea del Rocio



Solo la escala es utilizada como un recurso plástico, la composición es armónica y el mensaje claro; sin embargo, la palabra conciencia está mal escrita en la pieza, por lo que reduce su legibilidad.



Proyecto 17

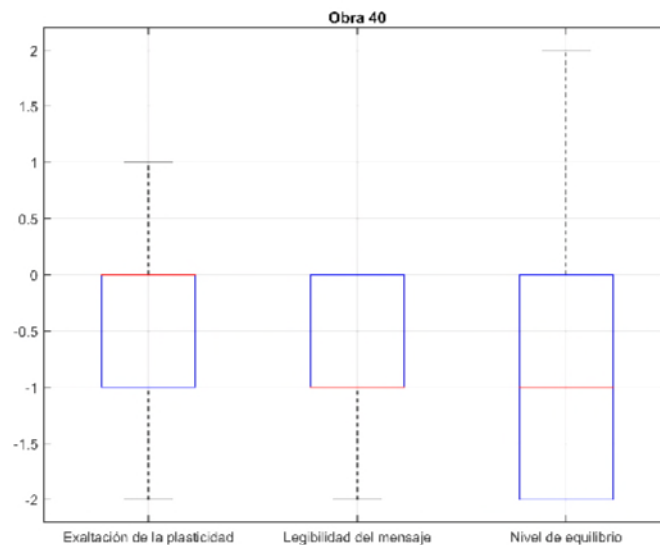
Tema/nombre de la obra 40: Sexualidad

Técnica de realización: Foto montaje, Ilustración

Nombre del autor: Macias Coss Mónica Elizabeth



La plasticidad tipográfica queda manifiesta y se conjuga con la composición armónica de los elementos constitutivos del mensaje.



Proyecto 18

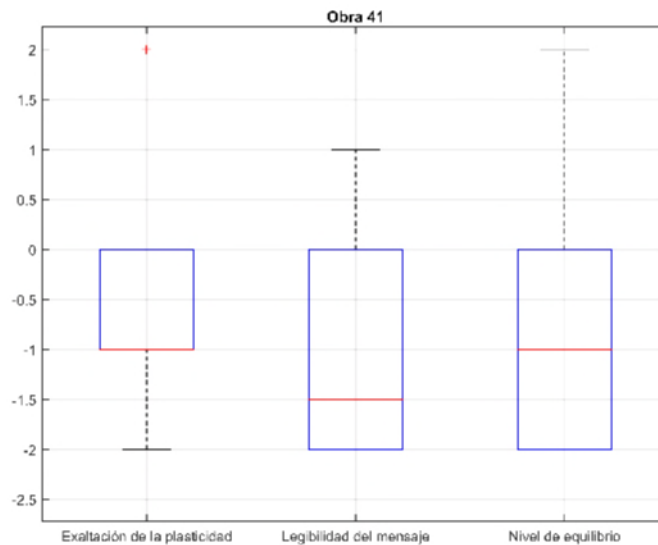
Tema/nombre de la obra 41: Sustentabilidad

Técnica de realización: Animación

Nombre del autor: Magaña Domínguez Michael Jonathan



El mensaje no es del todo claro, ya que las formas si bien son utilizadas de manera plástica, nublan la lectura de la animación.



Proyecto 19

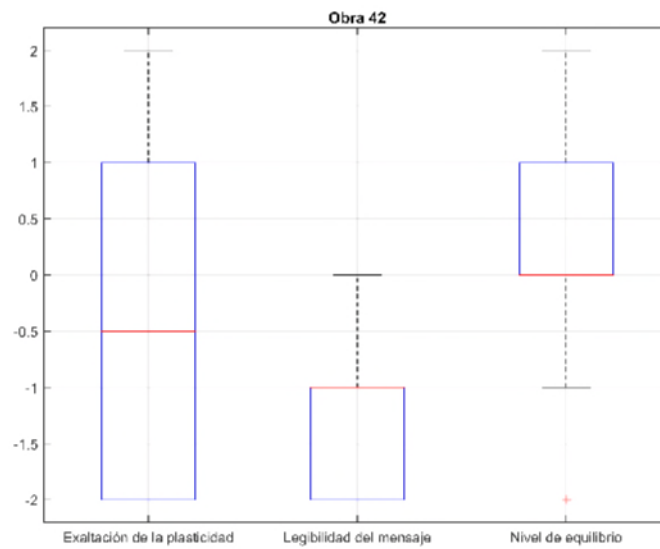
Tema/nombre de la obra 42: Onomatopella

Técnica de realización: Animación GIF

Nombre del autor: Mar Negrete Liz Areli



La aparición de las formas es muy breve, no deja claro el mensaje, aun siendo una onomatopeya, no hay un recurso plástico diferente de las formas tipográficas.



Proyecto 20 (2 Piezas)

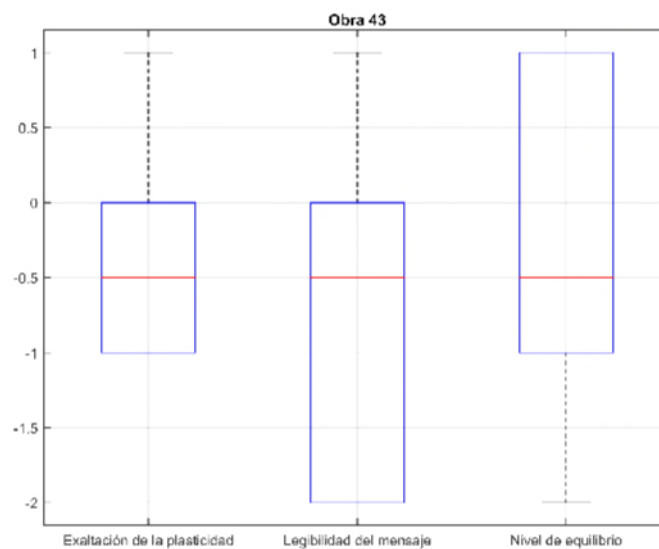
Tema/nombre de la obra 43: ½ Ambiente

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Martínez Vázquez Mayra Eunice



Utiliza elementos formales que participan del mensaje, empleando la escala y la composición como un bloque de formas tipográficas.



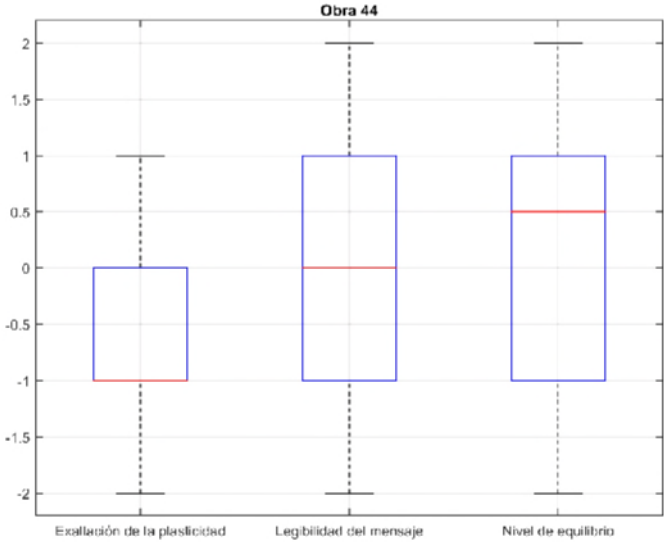
Tema/nombre de la obra 44: ½ Ambiente

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Martínez Vázquez Mayra Eunice



La elección de la fuente tipográfica por si sola proporciona suficiente en conjunto con la composición en bloque, plasticidad a la composición.



Proyecto 21 (2 Piezas)

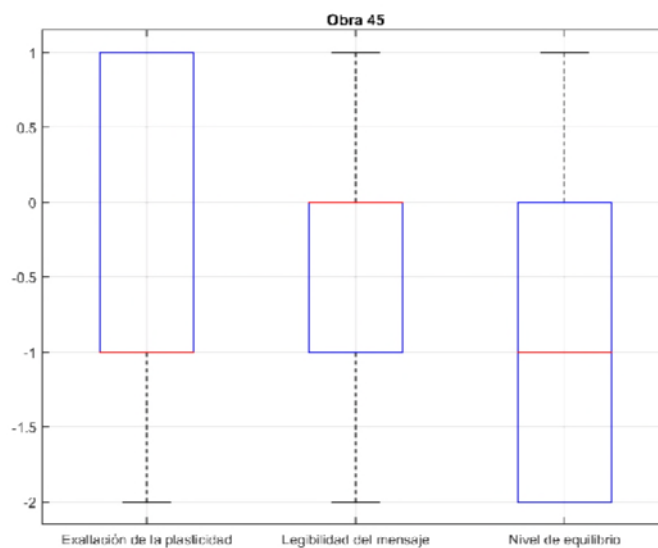
Tema/nombre de la obra45: Invisible

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Moreno Rocha Estefanía

SIEMPRE ESTA AHI PERO Es
INVISIBIL

El mensaje no llega de una manera natural y la composición se percibe forzada y encasillada.



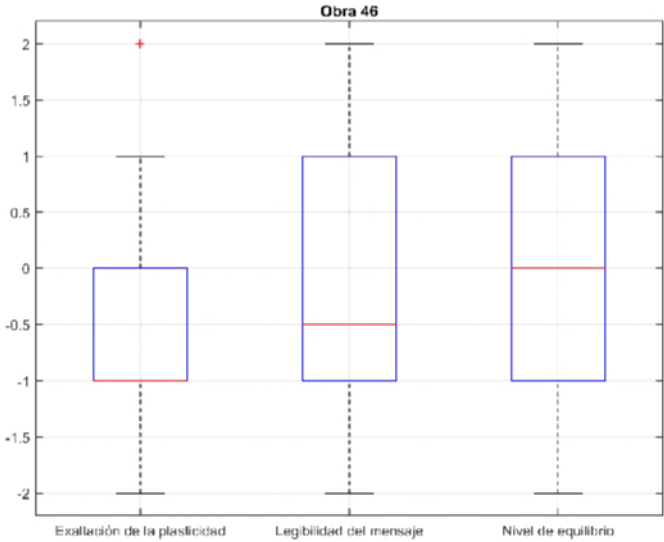
Tema/nombre de la obra 46: Tipografía

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Moreno Rocha Estefanía



El mensaje principal es legible, pero el complementario es difícil de leer por la orientación que se eligió.

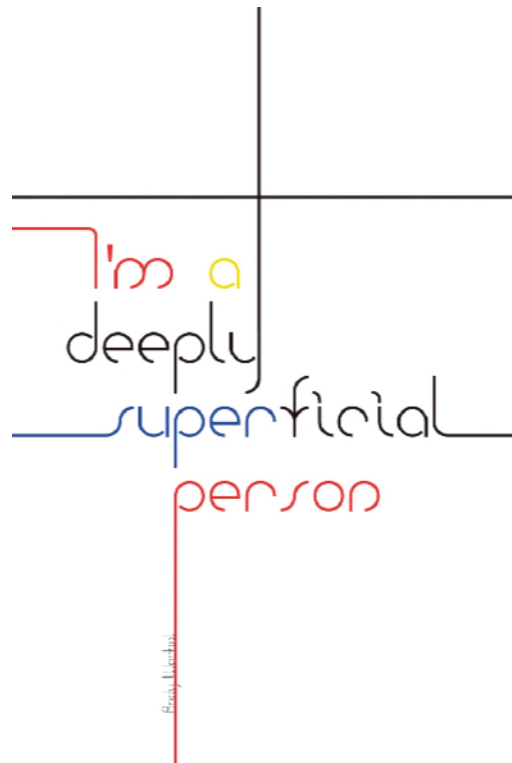


Proyecto 22 (3 piezas)

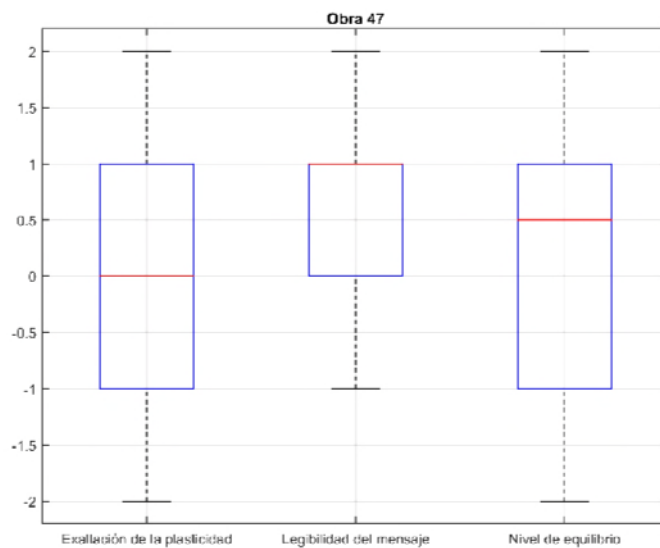
Tema/nombre de la obra 47: Pop 1

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Mozqueda Pérez Omar



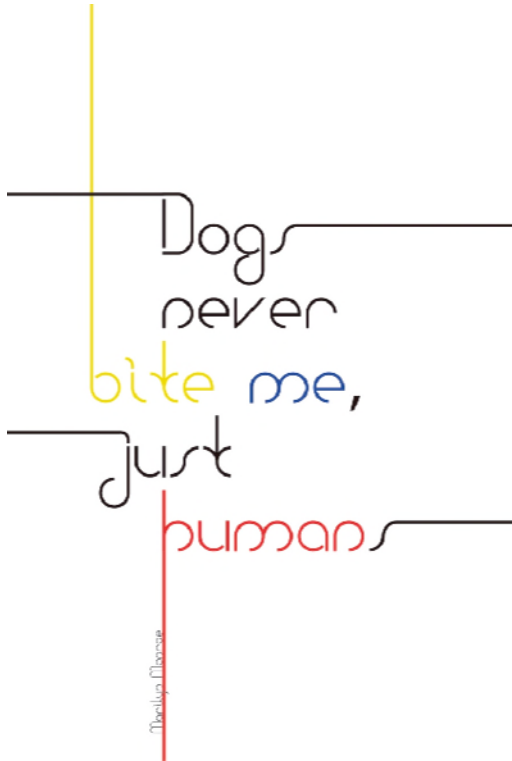
Se genera una relación formal modular muy armónica con la fuente tipográfica.



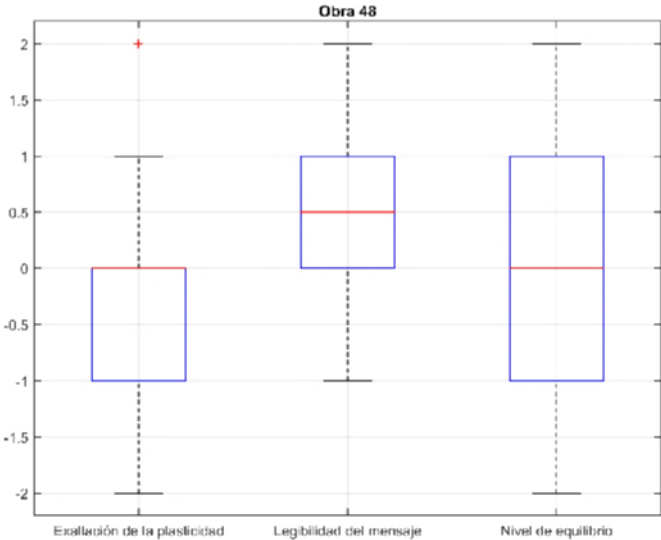
Tema/nombre de la obra 48: Pop 2

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Mozqueda Pérez Omar



La alineación de las formas tipográficas, hace fluir la composición.



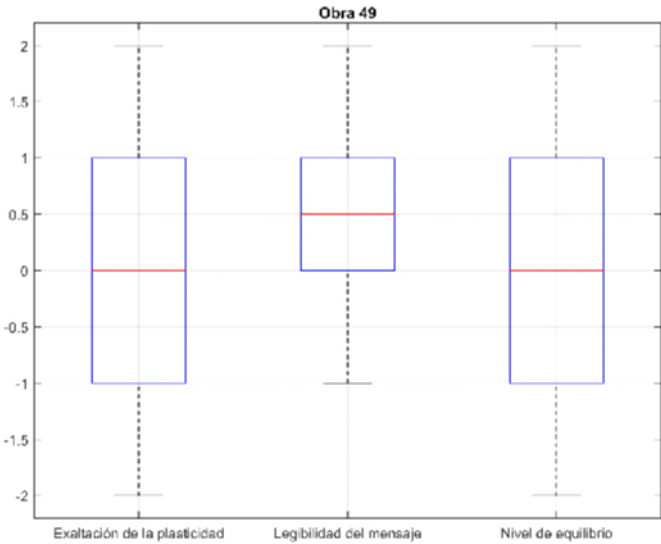
Tema/nombre de la obra 49: Pop 3

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Mozqueda Pérez Omar



Interacción formal formada por elementos compositivos a partir de la división de líneas tipográficas.



Proyecto 23 (3 piezas)

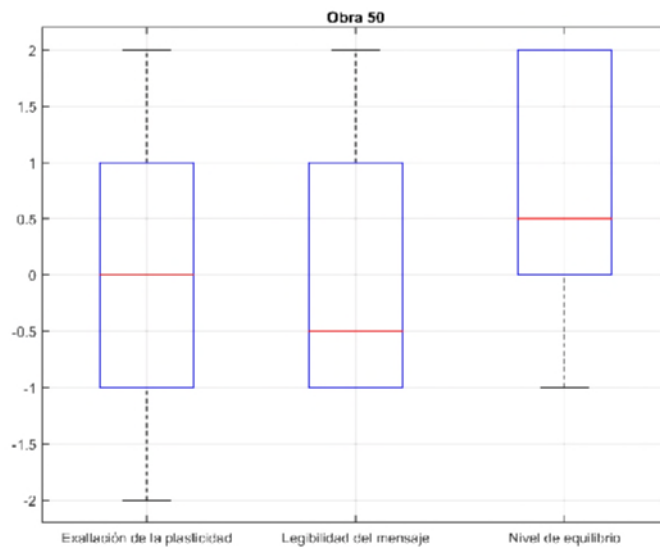
Tema/nombre de la obra 50: No es No

Técnica de realización: Foto montaje, Ilustración

Nombre del autor: Nieto Uribe Lorena



Buen uso de la plástica de las forma tipográficas, así como del juego interpretativo.



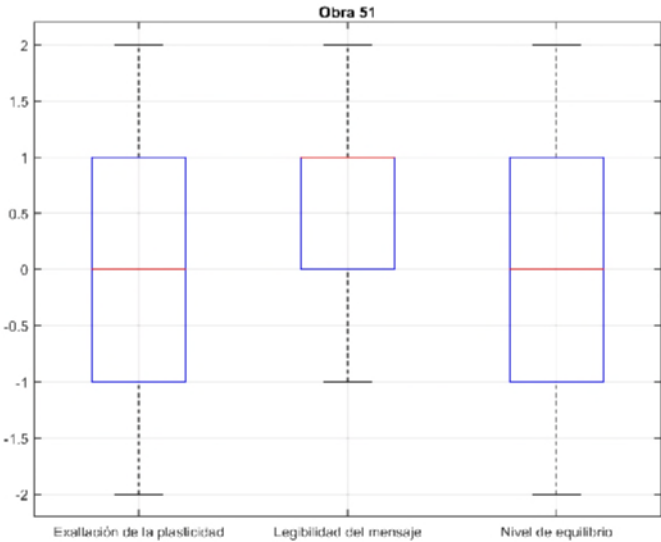
Tema/nombre de la obra 51: Cuidate

Técnica de realización: Foto montaje, Ilustración

Nombre del autor: Nieto Uribe Lorena



Referencia metonímica de los elementos constitutivos del mensaje.



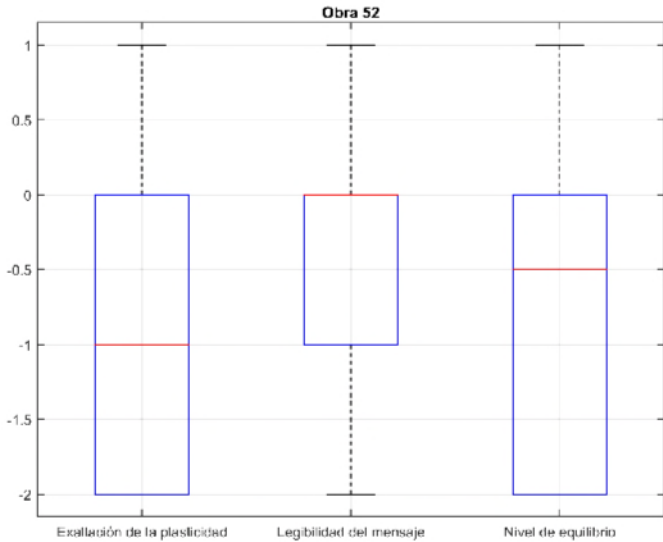
Tema/nombre de la obra 52: Sexo/Embarazo

Técnica de realización: Foto Montaje, Ilustración

Nombre del autor: Nieto Uribe Lorena



Composición lograda a partir de la escala de las formas tipográficas, confundiendo el mensaje.

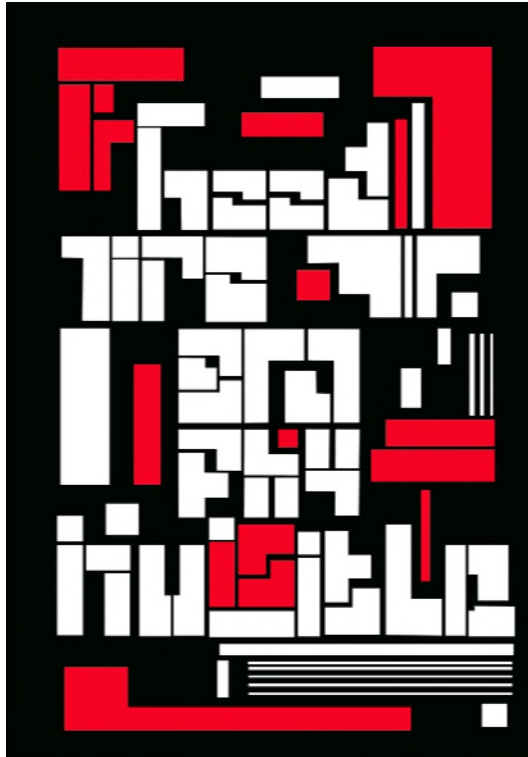


Proyecto 24 (3 piezas)

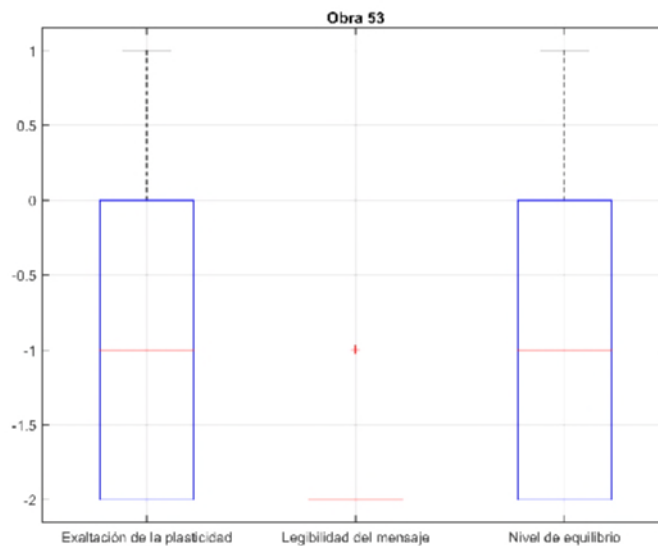
Tema/nombre de la obra 53: Good Typography

Técnica de realización: Ilustración

Nombre del autor: Orozco almaguer Myrna Janelly



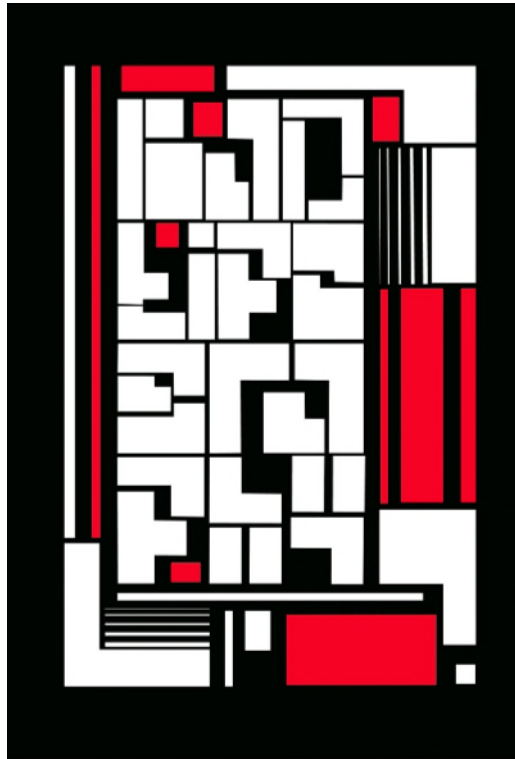
La plasticidad en las formas tipográficas queda de manifiesto, pero la composición es muy compleja al grado de no poder decodificar el mensaje.



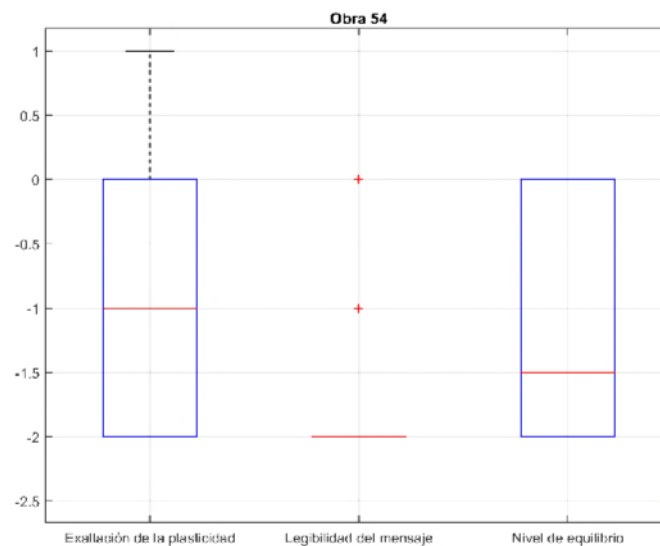
Tema/nombre de la obra 54: Bad Typography

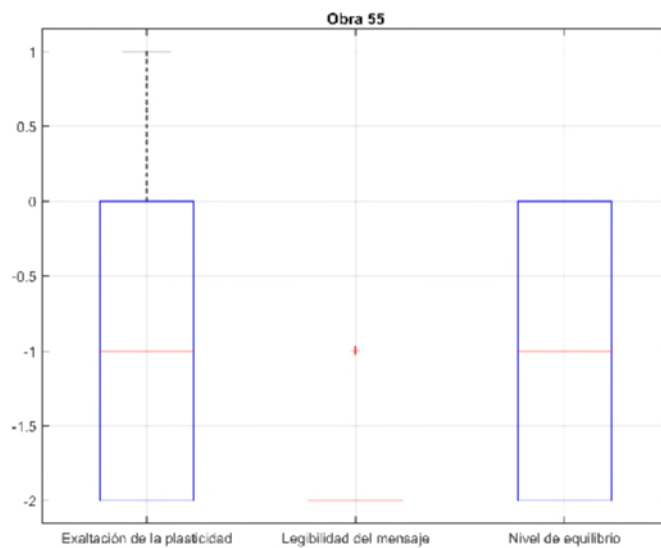
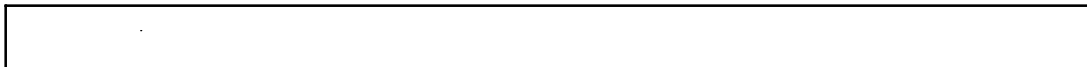
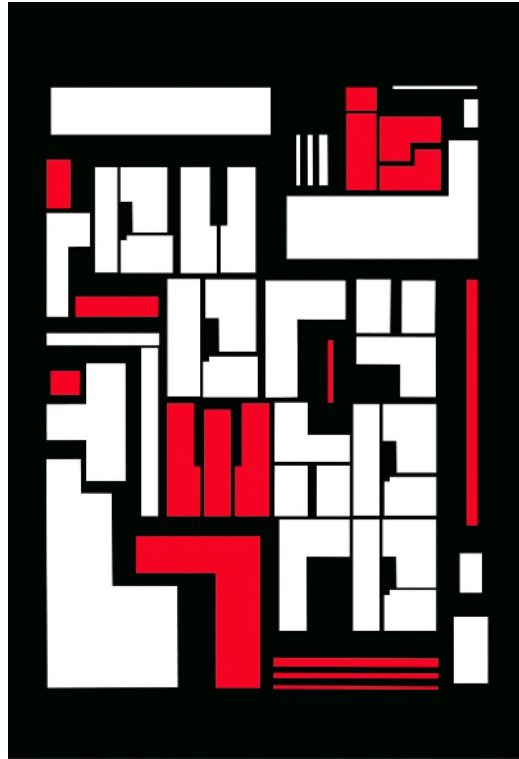
Técnica de realización: Ilustración

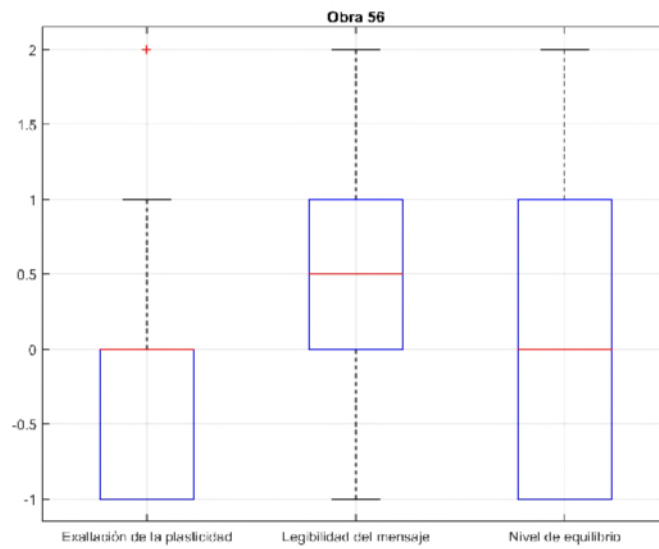
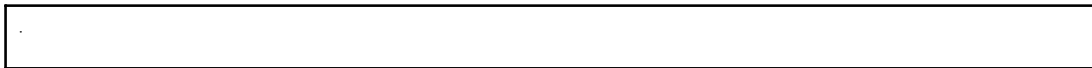
Nombre del autor: Orozco Almaguer Myrna Janelly

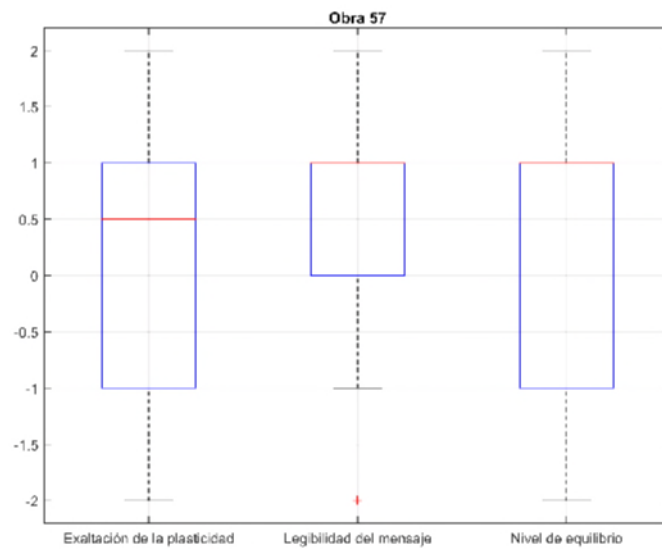
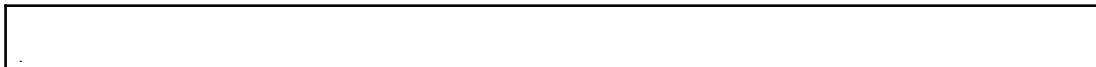


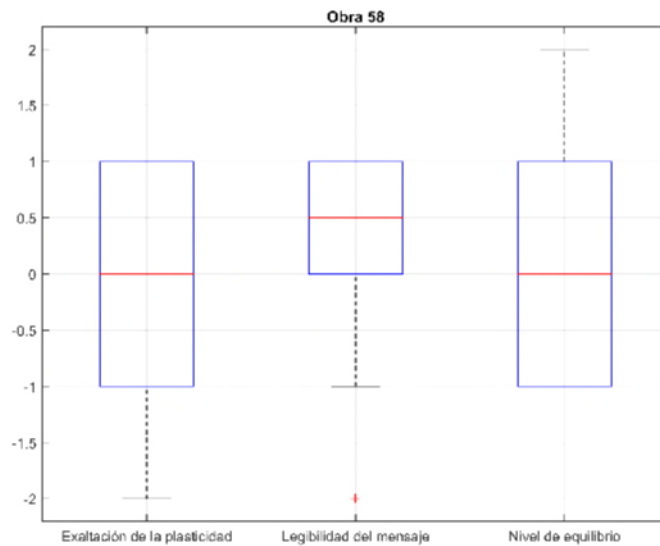
Composición visualmente atractiva, recursos plásticos muy interesantes, pero no se comprende el mensaje.

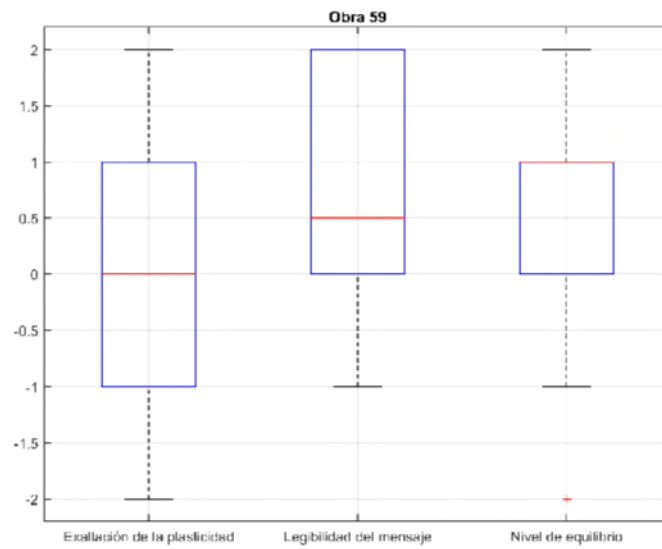












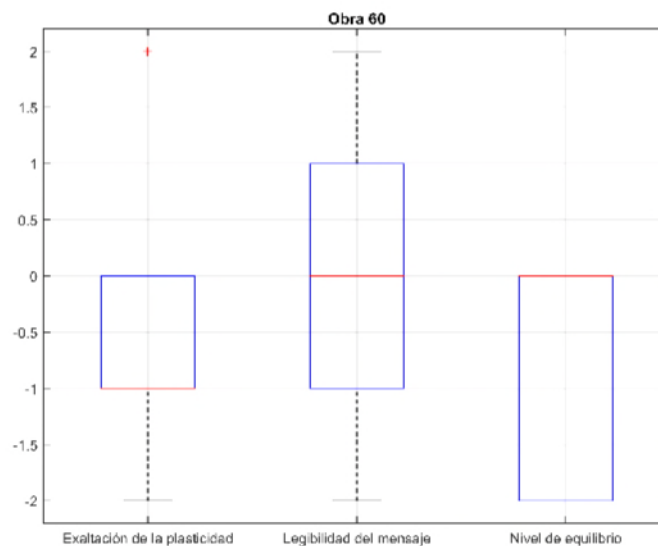
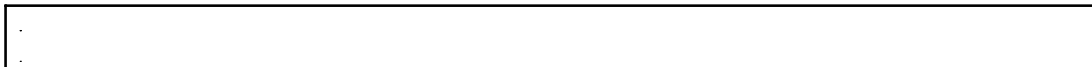


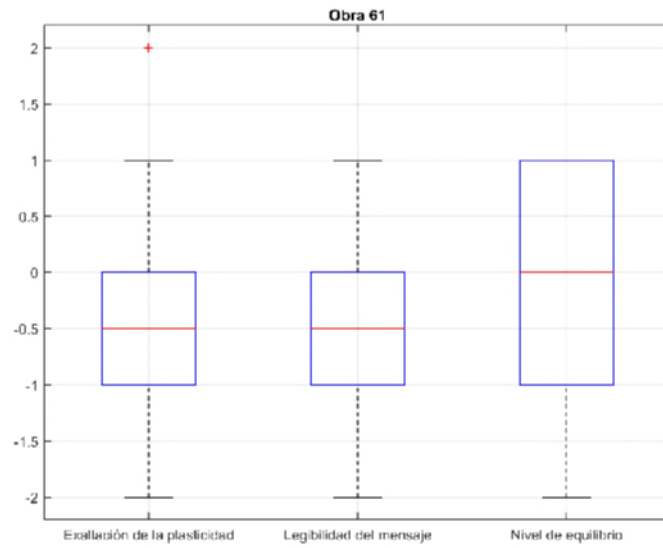
DEL LATÍN POLITICUS.

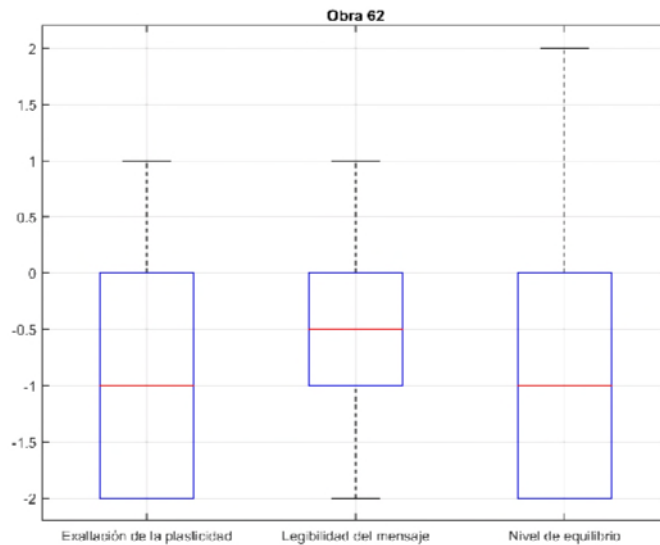
ARTE DRAZA CON QUE SE CONDUCE
UN ASUNTO O SE EMPLEAN LOS MEDIOS
PARA ALCANZAR UN FIN DETERMINADO.

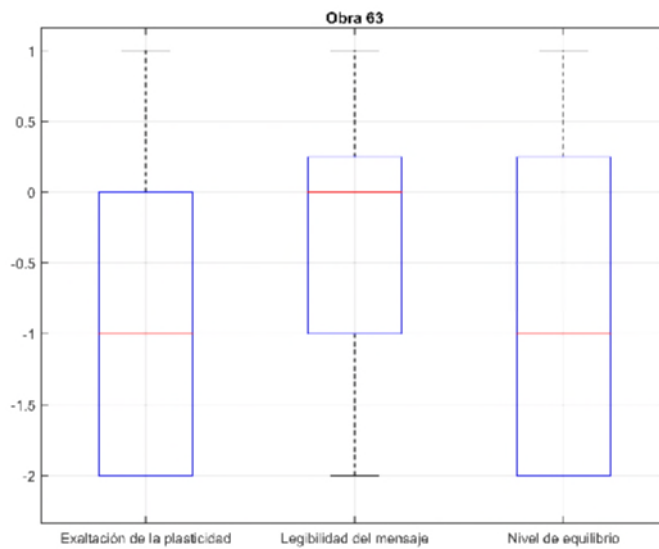
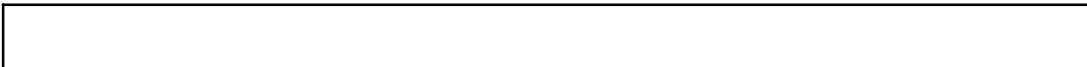
ARTE, DOCTRINA U OPINION
REFERENTE AL GOBIERNO DE
LOS ESTADOS.

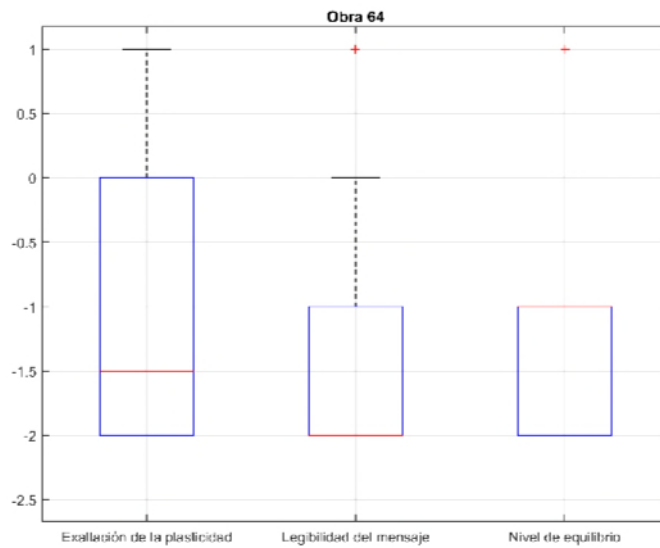
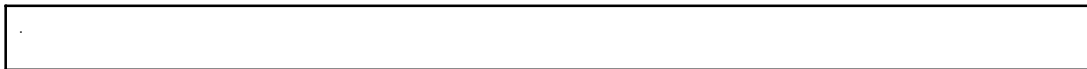
CORTESIA Y BUEN
MODO
DE PORTARSE.

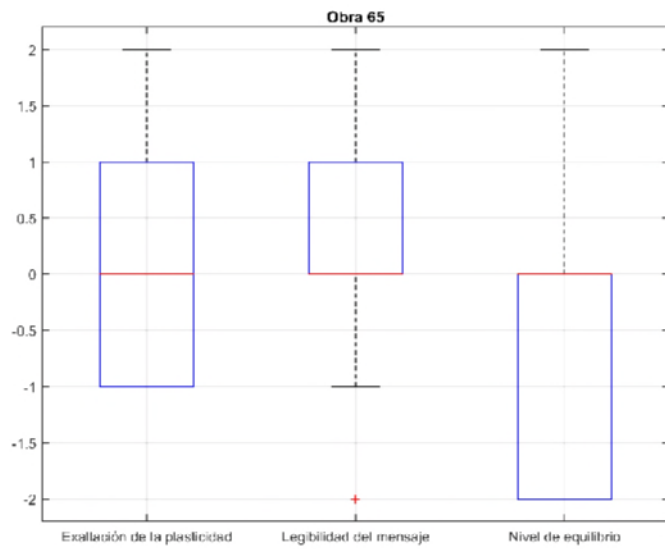
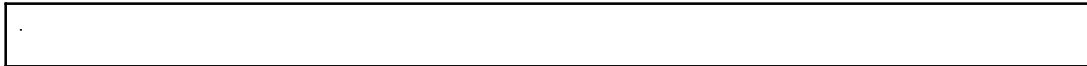


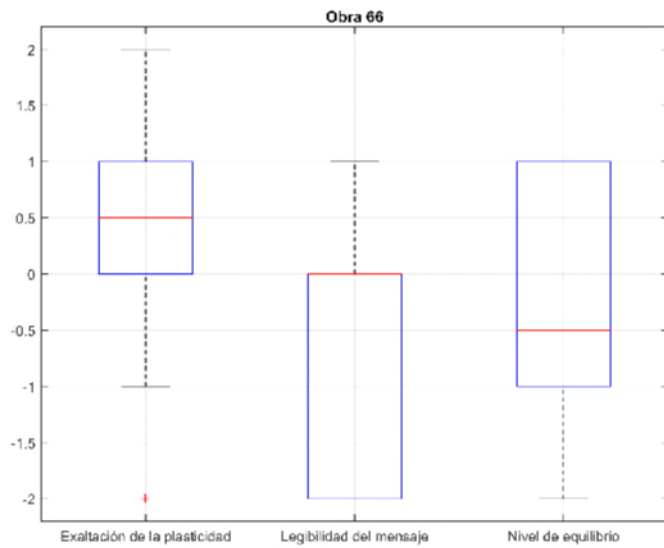


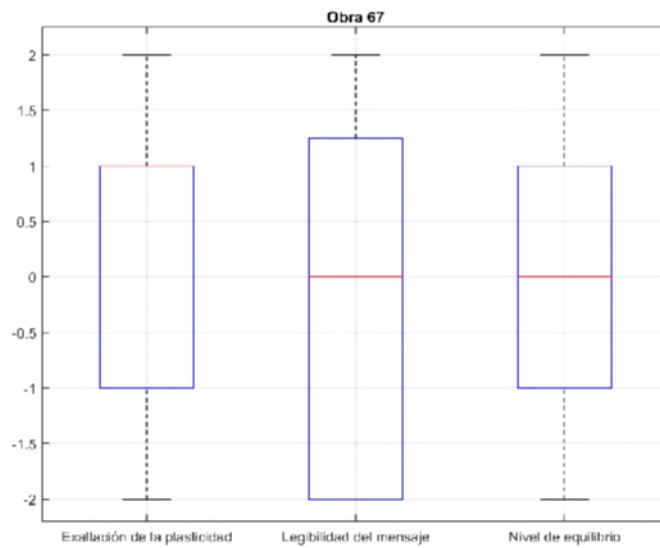


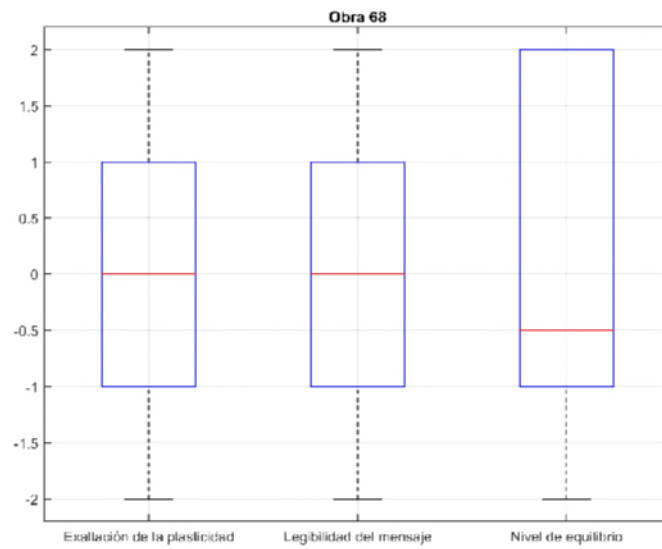
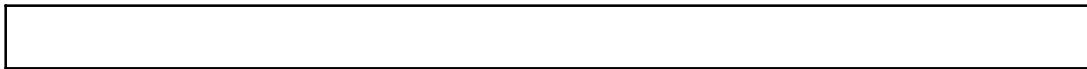


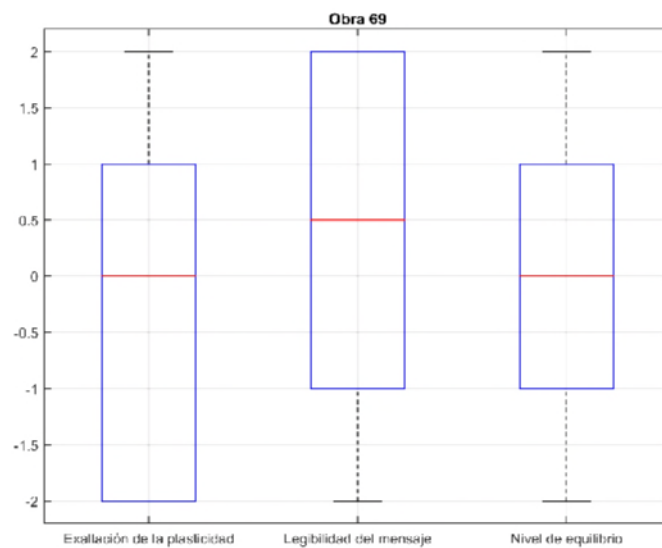
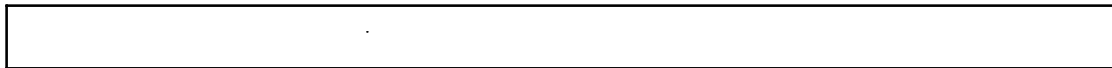


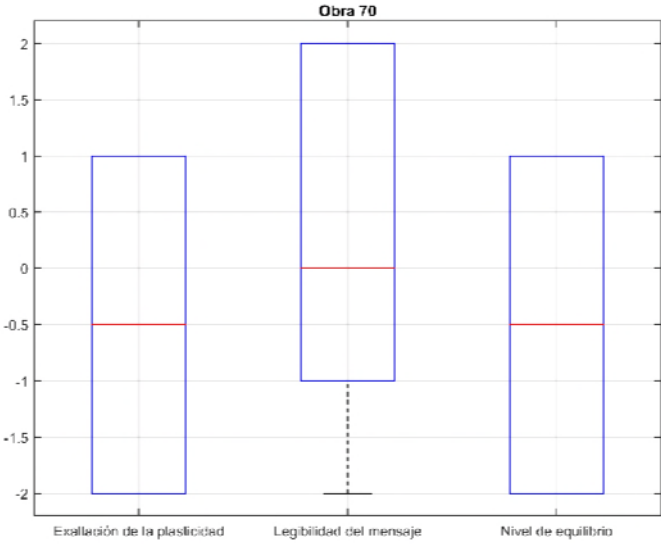


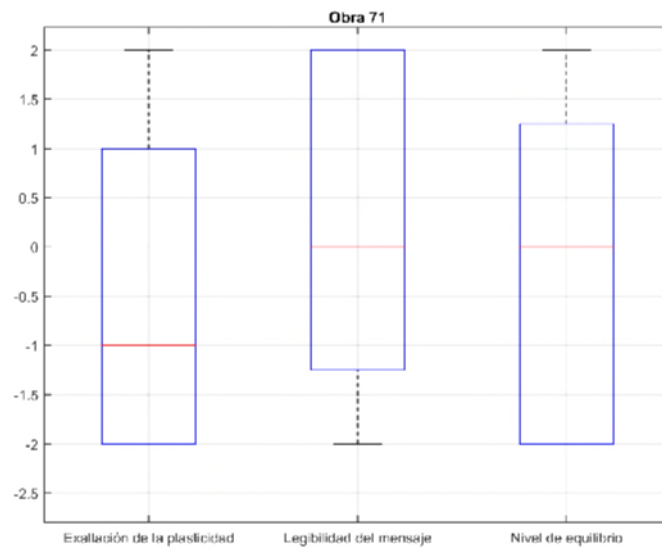
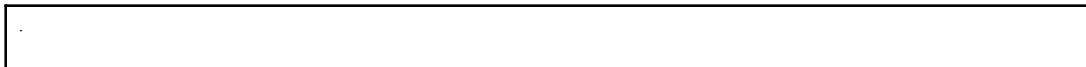




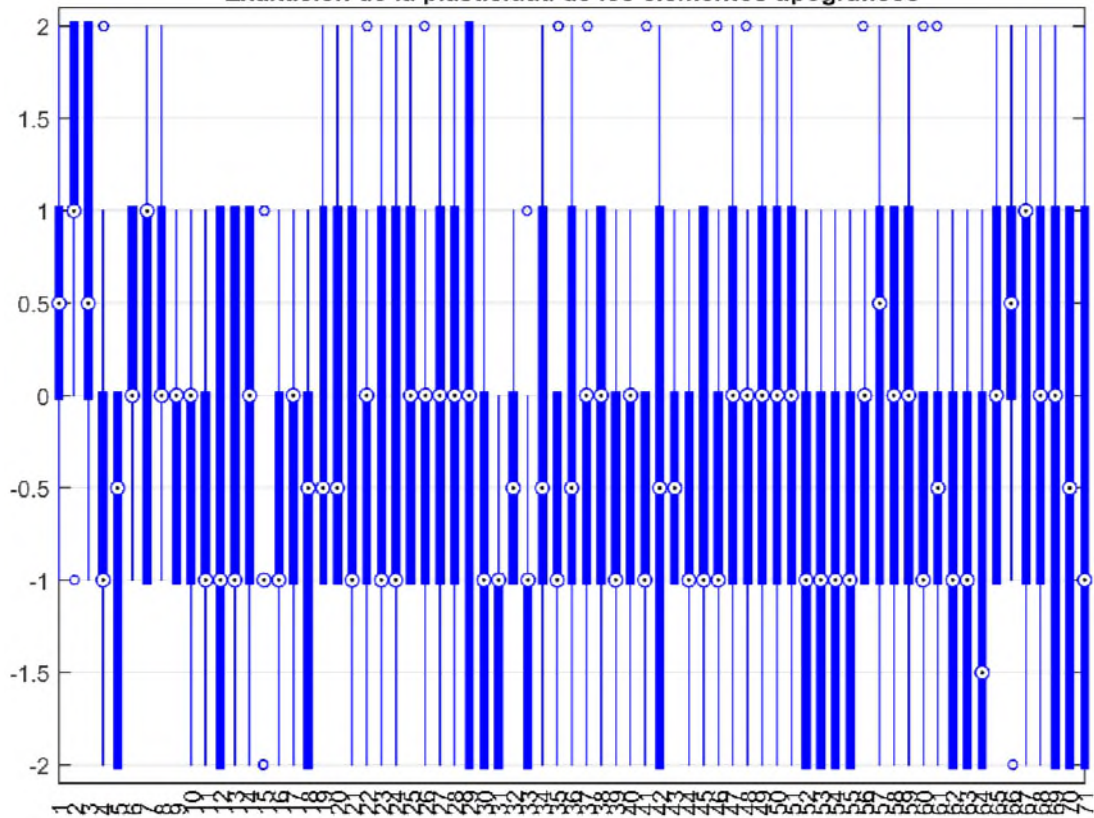


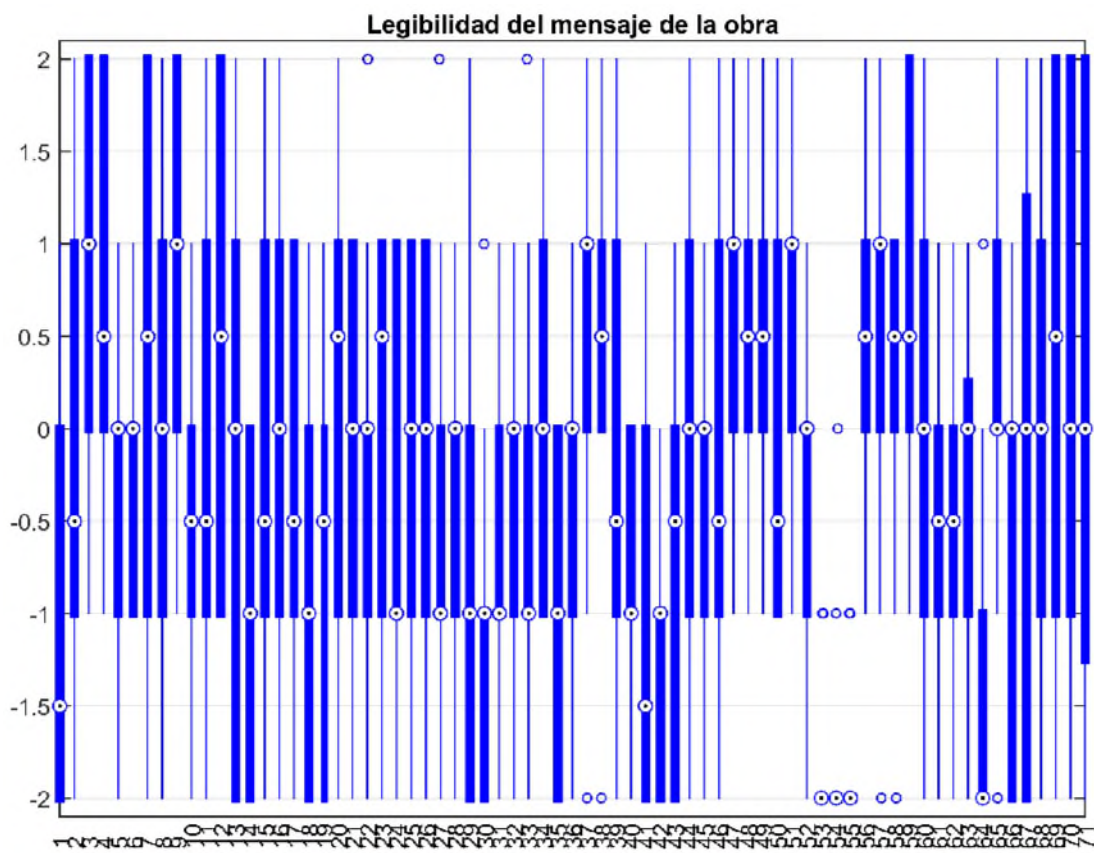


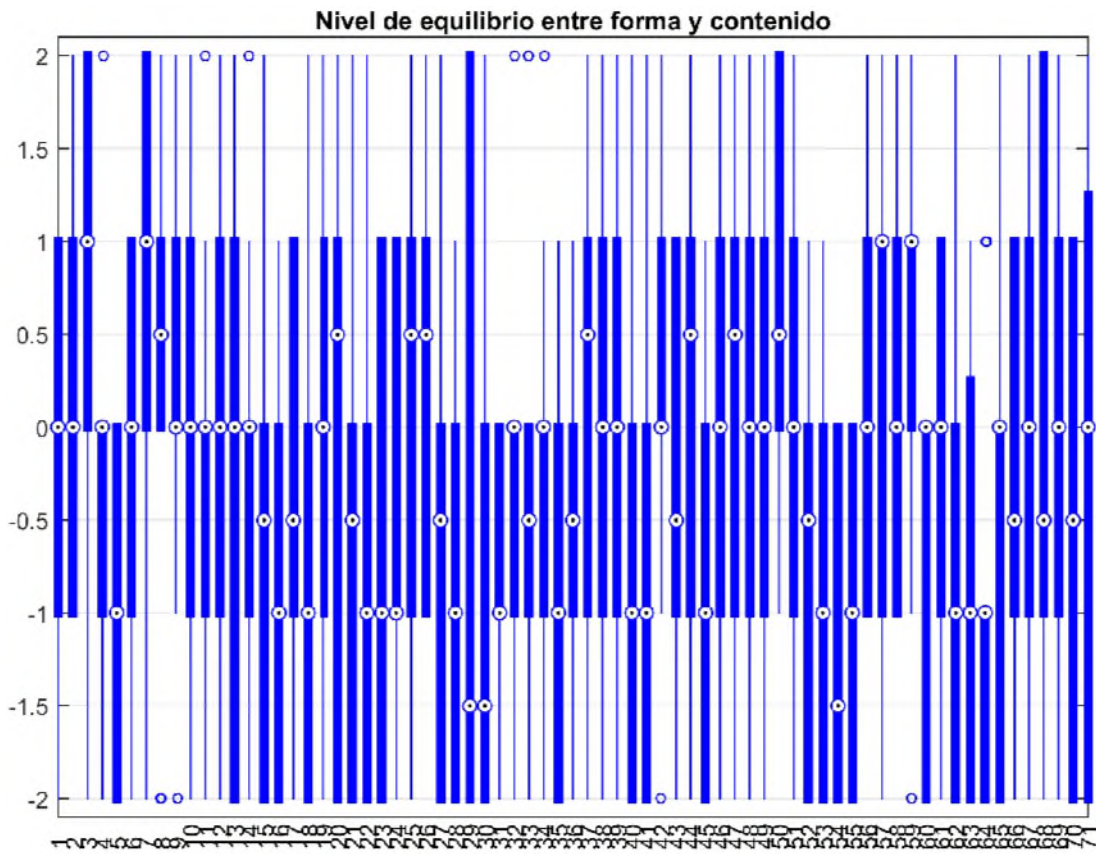


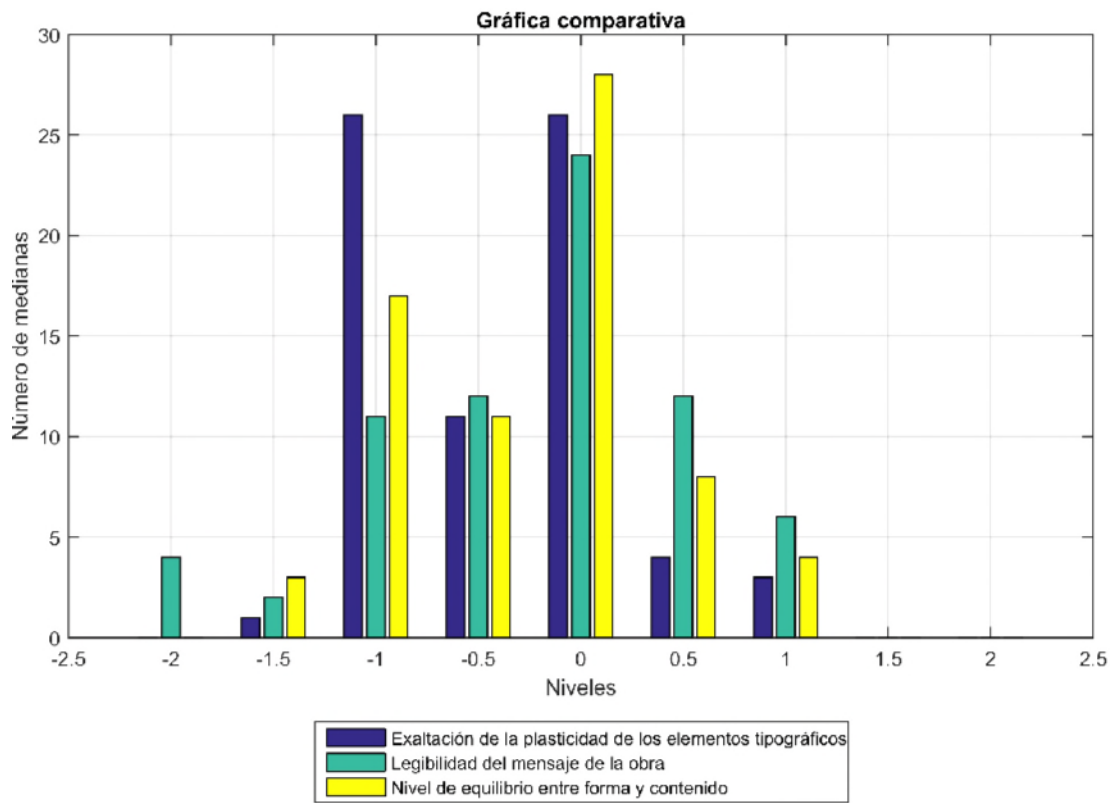


Exaltación de la plasticidad de los elementos tipográficos









Comparación con otros trabajos

Como se ha mencionado, también se realizó el ejercicio de evaluación con el mismo instrumento de medición a otros 13 trabajos que fueron hechos por los mismos alumnos antes de que tuvieran los conocimientos que adquirieron para el fin de este estudio.

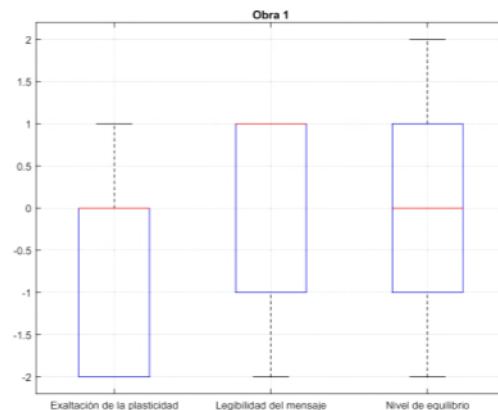
A continuación se presentan los primeros trabajos y su respectiva evaluación representada en la gráfica de caja y en la parte inferior se muestra el trabajo final con el que será comparado.

Confrontación 1

Tema/nombre de la obra: Typography is art too / No-Reusable

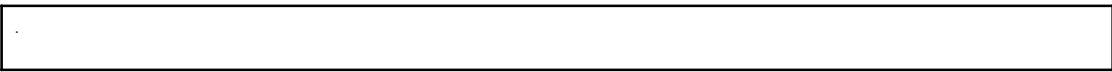
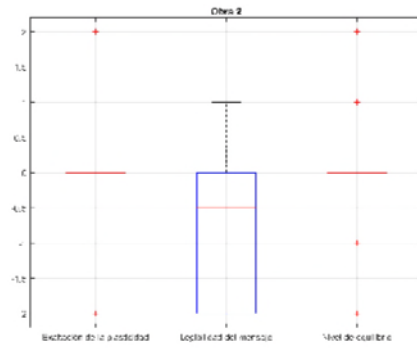
Técnica de realización: Foto montaje, Ilustración / Ilustración

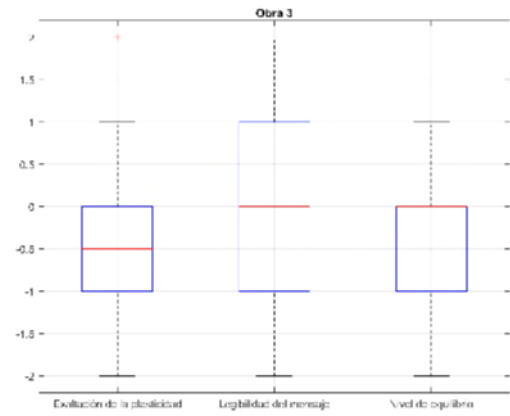
Nombre del autor: Aguila Saldaña Alexis Viridiana

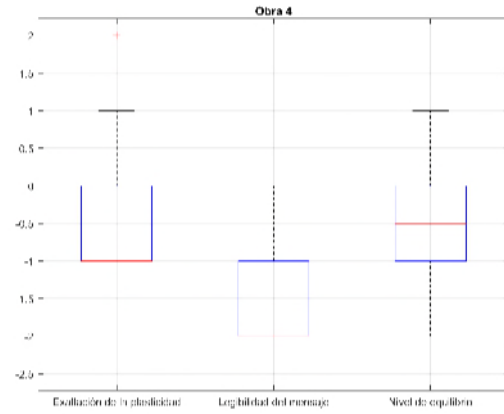


El ejercicio inicial carece de un uso adecuado de las formas tipográficas, si bien el mensaje es claro, las formas son utilizadas de manera ordinaria.

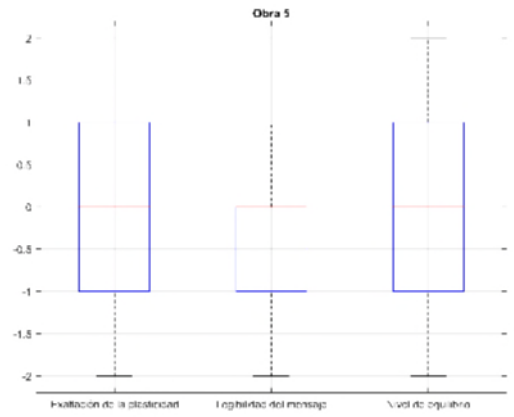




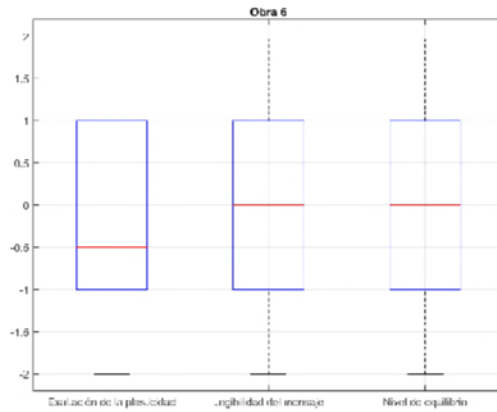


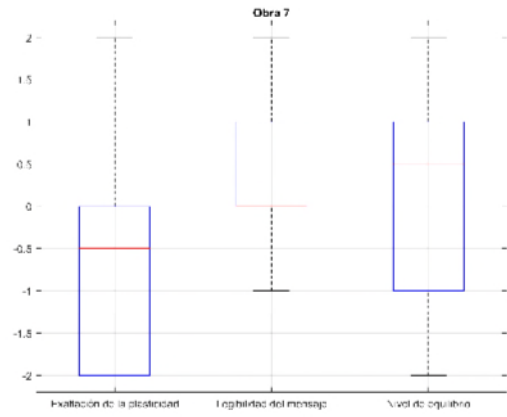


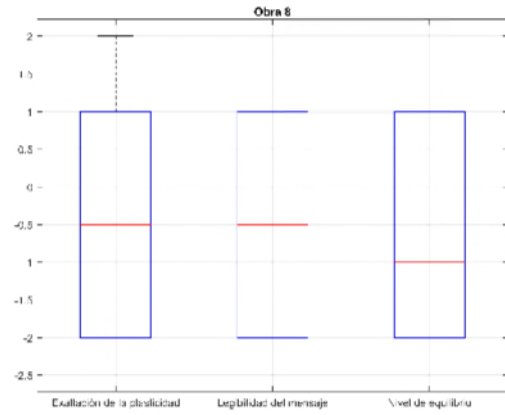
MI
INVI SIBILIDAD
E S
UN
METÁFOR A

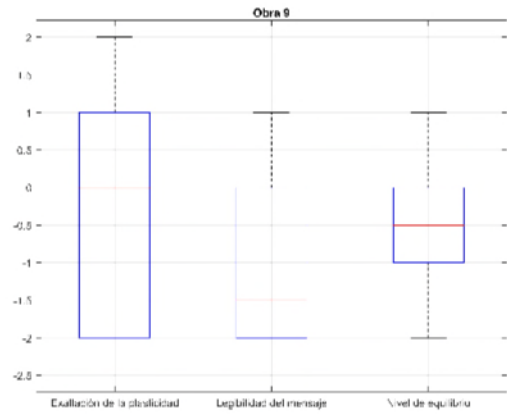


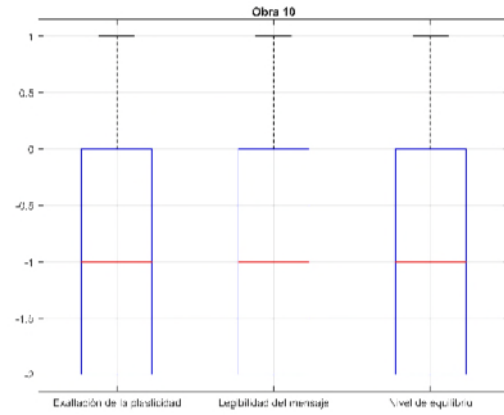
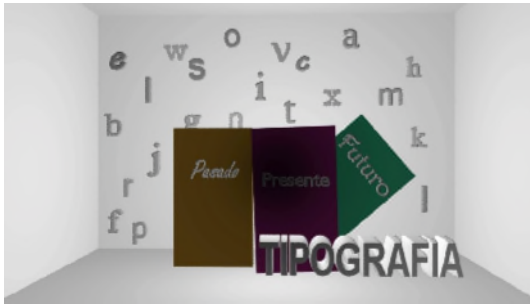
TIPO GRAFIA









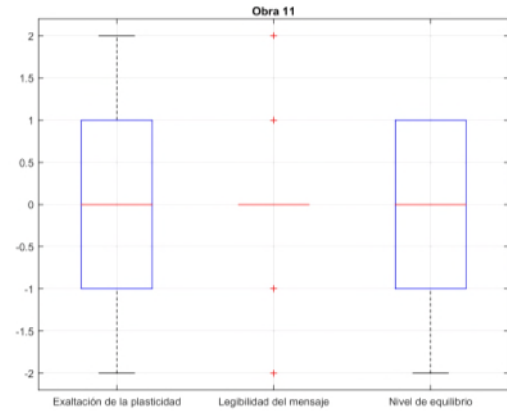


Confrontación 11

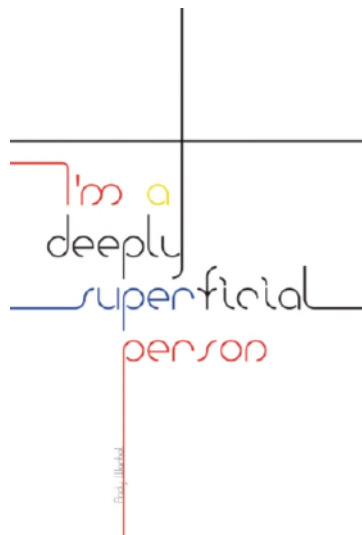
Tema/nombre de la obra: Beautiful / POP

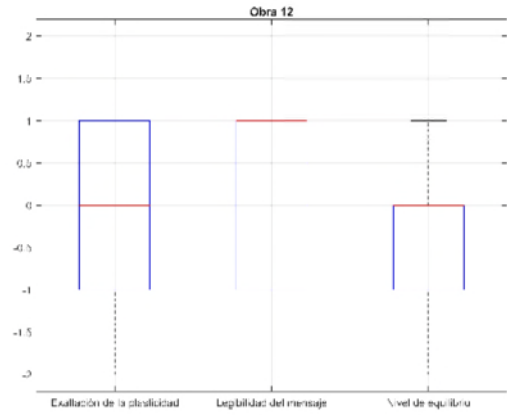
Técnica de realización: Ilustración / Ilustración

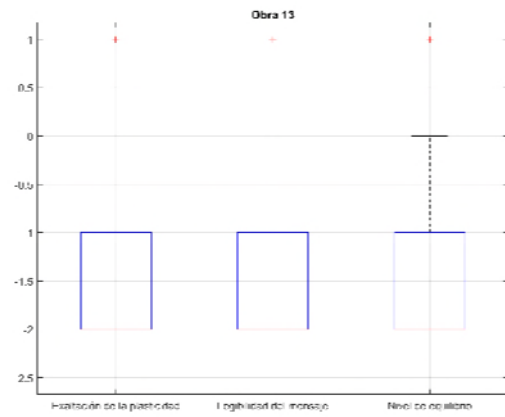
Nombre del autor: Mosqueda Pérez Omar



La adaptación al contorno y la utilización del color como un referente funciona para la interpretación del mensaje, pero el uso plástico de la tipografía se limita a la deformación de la misma.







Exaltación de la plasticidad de los elementos tipográficos

